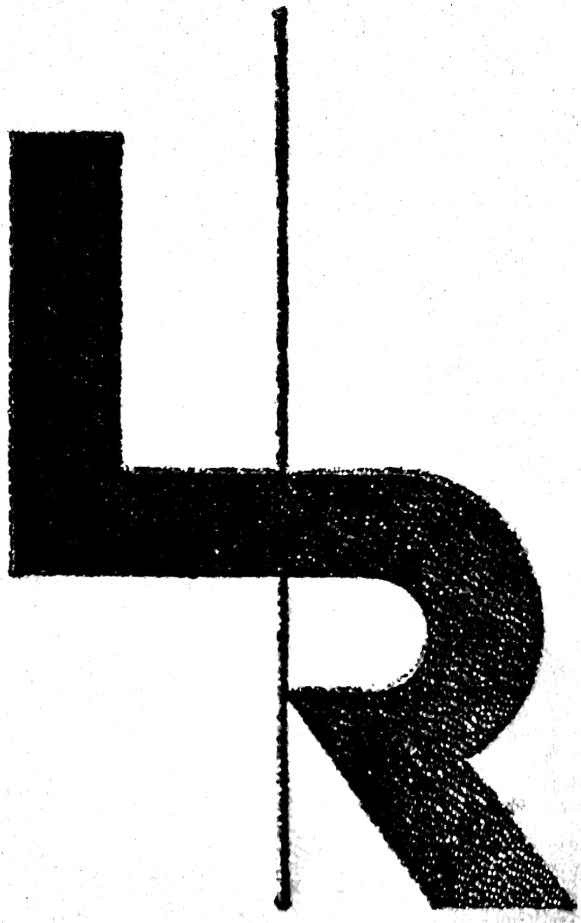

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE

STUDII

Istoria literaturii române

—Studii—

Scanned with OKEN Scanner

Cuvînt înainte

O istorie a unei literaturi naţionale ar trebui, în principiu, să prezinte întregul spaţiu al unei culturi sau, în cel mai rău caz, măcar să-l sugereze. Misiunea autorilor acestui volum este, de aceea, spinoasă. Cu atît mai spinoasă cu cît procesul de formaţie şi dezvoltare al literaturii române se înfăţişează cu o deosebită complexitate de la începuturi şi pînă azi, iar dimensiunile constrîngătoare ale unui volum uşor de mînuit, singure acceptabile pentru cititorul grăbit al vremii noastre, le-au impus opriri scurte, adesea pe valori numai de prima mărime. Or, asemenea unui cer care nu se poate măsura în întinderea sa adevărată prin enumerarea exclusivă a stelelor de întîia mărime, literatura română nu se poate prezenta într-o imagine globală, exhaustivă pentru cititorul din afara graniţelor României, din mari portrete individuale şi nici chiar din capitole generale introductive cum le găseşte rezumate în această carte.

E adevărat că o analogie ar trebui reţinută de la început, dar şi ea este numai parţial relevantă: aceea cu ritmul dezvoltării celorlalte culturi sud-est europene. Şi asta pentru o fixare destul de relativă a genului proxim, adică pentru comprehensiunea necesară a fundalului istoric politic comun acestei zone europene atît de bîntuite de furtunile adversităţii şi atît de aprigă în luptele ei pentru libertate, greu dobîndită împotriva mai multor imperii, dintre care cel otoman a fost poate cel mai agresiv, cel mai redutabil.

Dar diferenţa specifică a istoriei române ne poartă, în cadrul aceleiaşi zone, mult înapoi pe scara timpului, înspre obîrşii. Urmărind-o, ajungem la procesul de formare a limbii noastre neolatine datorită fuziunii între vechii daci băştinaşi şi romanii cuceritori (rămaşi ca atare din 105—106) şi la afirmarea unei spiritualităţi specifice, regăsite, în primul rînd, în creştinismul primit în limbă latină (vezi lexicul limbii bisericeşti: Dumnezeu, cruce, cuminecătură, biserică *etc.) şi grefat în chip firesc pe fondul dac.*

În timp, e impresionantă şi caracteristică durata enormă a culturii populare, anonime şi colective, desfăşurate într-un evantai

Scanned with OKEN Scanner

larg şi cuprinzînd o viziune întreagă, originală despre lume (şi în care dorul *ca stare exprimă o modalitate liric-filozofică de aspiraţie spre absolut), exprimată deopotrivă în mituri, poezie, dans, muzică, teatru, arhitectură, sculptură în lemn, ceramică, scoarţe şi în restul industriilor casnice (odată, un specialist britanic compara la Putna broderiile noastre medievale cu cele flamande).*

Un umanism popular ca sinteză a viziunii dace despre lume cu aceea romană s-a născut, dînd echivalenţe de evidentă provenienţă latină (ca omenie — *humanitas ;* cumpătare — *computare, adică moderaţie, de la măsurare şi aşa mai departe). De aici o cultură de ethos, de echilibru în conţinut şi formă, între transcendenţă şi imanenţă, menţinînd o certă clasicitate subiacentă, dînd coerenţă interioară tuturor ramurilor folclorului şi menţinînd pînă azi, ca o tutelară secţiune de aur, o adevărată frînă protectoare împotriva oricărui exces şi a oricărei nemăsuri în literatura şi arta cultă.*

De aici (şi deci nu numai din arderea rapidă a etapelor în cultura română modernă în procesul de sincronizare cu curentele europene) se trage o masivă prezenţă de elemente clasicizante în romantismul românesc ; de aici caracterul particular al simbolismului nostru şi al oricărui curent modern în general, lipsite de extreme în conţinut şi expresie. Aşa se explică de ce un romantic de înălţimea lui Mihai Eminescu aspira cu atîta fervoare spre clasicitate sau de ce Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Al. Philippide şi atîţia alţi poeţi porniţi din direcţii moderniste au atins la maturitate calmele culmi ale clasicităţii.

Pe de altă parte, tocmai această corespondenţă adîncă între matca folclorică şi creativitatea modernă, ca şi permanenţa pînă azi a modelelor folclorice în poezie, demonstrează unitatea indestructibilă a culturii româneşti pe milenii. Iar rapida înflorire a literaturii şi artelor culte în cei o sută cincizeci de ani de istorie românească modernă (de la 1829, data păcii de la Adrianopole prin care dobîndeam respiraţia europeană, şi pînă azi) înseamnă argumentul peremptotriu al unei creativităţi nesecate şi profund unitare, generatoare de valori universale. Căci în acest răstimp atit de scurt am dat lumii un romantic de geniu, pe Mihai Eminescu, un sculptor care a revoluţionat arta modernă, pe sculptorul Constantin Brâncuşi, ţăranul din Hobiţa, un muzician multilateral ca George Enescu, care a trecut în arta europeană complicatele moduri româneşti. Dar mai cu seamă e impresionant în harta culturii noastre densul buchet al literaturii şi artelor interbelice, expresie

Scanned with OKEN Scanner

a României întregite, unite, împodobite cu toate puterile creatoare ale provinciilor românești aflate înainte sub stăpîniri străine și mai cu seamă cu acelea ale Transilvaniei, vechea inimă a Daciei. Cu Goga, Rebreanu și Blaga, cu Aron Cotruș și Mihai Beniuc și Radu Stanca și atîția alții, continuați pînă astăzi cu o pleiadă de tineri între care strălucesc Ana Blandiana și Ioan Alexandru, Transilvania vine în peisajul românesc mereu pe liniile unui neabătut tradiționalism, reînnoit cu sevele fiecărei generații.

Și, de la Dimitrie Cantemir la Eliade Rădulescu, la Bogdan Petriceicu Hasdeu, la Titu Maiorescu, la Nicolae Iorga, la Vasile Pârvan, la George Călinescu și Tudor Vianu, la Mircea Eliade și la noile generații de gînditori, filozofi ai culturii, poeți și eseiști, cultura românească oferă necontenit imaginea formațiilor umanistice enciclopedice ale intelectualilor, semn al unei structuri spirituale de deosebită complexitate, dar și al unei culturi de sinteză indo-europeană, aflate la răscrucea interferențelor de lumi dace, latine, bizantine, slave, germanice, păstrîndu-și și regăsindu-și în fiece confruntare cu cele din afară, printr-un ricoșeu specific, o mai profundă imagine a celor dinăuntru, a autenticității și specificității sale.

Dînd și primind, într-o necontenită desfășurare de confluențe rodnice, cultura românească s-a construit pe sine, armonioasă și echilibrată, oferind lumii expresia înaltă a sufletului unui popor de veche și nobilă stirpe.

Pentru cititorul român, căruia îi înfățișăm această carte mai degrabă ca un test, lucrurile stau oarecum altfel. Familiarizat fiind cu datele esențiale ale literaturii noastre, acesta nu va găsi prea multe elemente noi în capitolele care-i vor părea, poate, chiar sărace. Dar ceea ce va percepe cu mai multă acuitate va fi direcția dezvoltării întregii noastre literaturi, prezentate pentru întîia oară într-o imagine a unei necontenite deveniri, mai clară în desenul nostru simplificator decît în preabogate și minuțioase tratări speciale.

Apoi va fi confruntat, datorită atîtor condeie critice prestigioase reunite într-un efort de sinteză, cu puncte de vedere diferite asupra unor opere, personalități ori etape de istorie literară. Poate unele îi vor părea puțin excesive, altele peste măsură de subiective.

Important este să se înțeleagă felul liber și original în care am vrut să înfățișăm fenomenul literar românesc în perspective

variate, care să stîrnească interes, reflexiune, discuţii, necesare situării noastre în contextul european şi mondial. De aceea am şi recurs aproape continuu la viziunea comparativă, de confluenţe, înrîuriri şi interferenţe, apte să explice mai în adîncime articulaţiile istorice şi de relaţie ale culturii româneşti, produse în condiţiile ştiute, pe un spaţiu esenţialmente de sinteză.

Şi poate, cine ştie, tocmai acest rezumativ „compendiu", cu toate lipsurile lui inerente, cu unele opinii subiective pe care le exprimă, va fi în stare să stîrnească o vie şi rodnică emulaţie în rîndul istoricilor şi criticilor literari, şi să ducă la replici mult mai complete şi mai bine construite. Este ceea ce urmărim introducînd aceste modeste pagini în circuitul de idei al lumii româneşti moderne.

Scanned with OKEN Scanner

Puterile mitului

Cu o ascendenţă pierdută în mit, legendă şi cosmicitate fabuloasă, ca a mai tuturor popoarelor străvechi din lume, românii sînt, în acelaşi timp, şi creatorii unei complexe, sugestive şi încă viabile mitologii naţionale, în substanţa căreia şi-au implicat fiinţa specifică, traversînd şi absorbind lucid istoria, pînă în pragul contemporaneităţii, cînd dimensiunea originalităţii lor cunoaşte noi forme de manifestare în faţa conştiinţei mondiale. De aceea, cînd într-un tîrziu, începînd de prin secolul al XIX-lea, segmente ale acesteia au ajuns la cunoştinţa altora, efectul a fost de-a dreptul extraordinar, crescînd în cercuri concentrice pînă astăzi. S-a putut vedea cîtă forţă şi înţelepciune în a trăi lumea şi a-şi găsi şi păstra locul în ea relevă acest popor, ce densitate aparte are spiritualitatea lui în devenirea ei prin milenii, ce energii creatoare propune universalităţii acest spaţiu, al cărui *aesthesis* inconfundabil constituie un nucleu germinativ de valori pulsînd către eternitate, fără de care omenirea ar fi împuţinată în esenţa ei.

Modul de a înţelege, defini şi umaniza spaţiul şi timpul, individualizarea proprie în faţa naturii şi a societăţii, participarea la viaţa cosmosului, soluţiile existenţiale, fundate pe o experienţă irepetabilă, pe care le sugerează conştiinţa acestor oameni, ancorarea lor tacit angajantă în viaţa umanităţii şi responsabilitatea blîndă faţă de destinele ei, integrarea nuanţată şi îmbogăţirea statornică a valorilor acesteia etc. au fost de natură să uimească, să încînte şi mai ales să trezească o nemărginită curiozitate. S-a ivit, totodată, sentimentul difuz că o cultură anonimă, perfect unitară pe întreaga arie a sufletului unui popor, exprimată în simboluri, idei, metafore şi imagini frapante, nutrite statornic dintr-o viaţă folclorică întinsă pînă dincolo de marginile istoriei şi cuprinzînd întreaga desfăşurare a acesteia, se aflase sub ochii tuturor, se implicase în cea a lumii, punctîndu-i cu discreţie aspecte esenţiale, fără ca amploarea şi semnificaţiile ei să fie observate cum trebuie. „România, spunea antropologul E. Pittard în 1937, este unul dintre colţurile lumii în care s-au petrecut, pe cît se pare, unele

Scanned with OKEN Scanner

din aventurile cele mai formidabile din istoria universală... Vorbesc de răsturnarea vechilor civilizaţii preistorice şi de înlocuirea lor cu un mod de existenţă complet nou ; acela de care beneficiem astăzi... Nu ştim încă în ce măsură «România» de atunci a participat la aceste fabuloase trasformări, însă e în afară de orice îndoială că ea a jucat un rol în această aventură... Strămoşii dumneavoastră etnici urcă neîndoielnic pînă la întîiele vîrste ale umanităţii".

Revelaţia folclorului şi a spiritualităţii populare din spaţiul carpato-danubian a coincis astfel în bună măsură cu revelaţia asupra românilor înşişi (cazul lui Michelet, Puşkin, Bartok, Friedwagner şi al altora ce vor fi menţionaţi ulterior), care se dovedeau a avea o cultură anonimă străveche şi continuă, de o vitalitate afară din comun (graţie căreia supravieţuise, se insinuase masiv în cele vecine sau mai îndepărtate şi generase ori conservase teme şi motive unice), relevîndu-se aptă a intra în competiţie cu contemporaneitatea şi a o nuanţa, putind surprinde şi îngloba cele mai diverse subtilităţi (dacă nu erau cumva experimentate deja), să exprime cele mai neaşteptate rafinamente şi să cuprindă în plasma ei sufletul şi mintea oricui, potolindu-i şi poteţindu-i, totodată, însetările şi dramele, dorinţele de experienţă fundamentală şi idealurile artistice ţinînd de măsura omului, ori de unde ar veni el. Faptul se explică numaidecît. Căci oricine se apropie de literatura populară românească îi observă deîndată complexitatea, străvechimea aproape insondabilă şi forţa cu care generează sau reia forme şi motive pînă în contemporaneitate. Aptitudinea de a proiecta clipa în eternitate, de a îngemăna transcendenţa cu imanenţa, realul cu posibilul şi de a sonda misterele lumii, voinţa de claritate şi certitudine, simţul nuanţelor şi îndoiala meditativă, etica dialectică şi omenia blîndă, setea de frumos şi de dreptate, umorul şi ironia, uneori muşcătoare, prietenia şi toleranţa, iubirea de patrie şi respectul pentru om şi feluritele lui înfăţişări, integrarea organică în natură şi în infinitatea cosmică etc. constituie cîteva din notele specifice ale spiritualităţii româneşti, exprimată cu încîntătoare artă în literatura populară. Mituri şi legende, balade şi cîntece păstoreşti, strigături şi proverbe, credinţe şi obiceiuri, doine şi descîntece, cîntece funerare, de revoltă, satirice, de petrecere şi de leagăn, rituri străvechi şi folclor medical, religios şi magic, ghicitori, cîntece de dragoste, de dor, de înstrăinare şi ostăşeşti, piese de teatru şi altele structurează un univers prin care oamenii spaţiului românesc se deosebesc şi se solidarizează indestructibil cu semenii lor de oriunde şi de oricînd. S-a închegat astfel şi vehiculat în timp şi spaţiu un noian de ipoteze şi semne de întrebare

Scanned with OKEN Scanner

ridicate în faţa vieţii şi a morţii, a cerului şi a pămîntului, a rostului individului, al societăţii şi al mişcării şi statorniciei lor istorice, a unor încercări de înfrîngere a destinului sau de îmblînzire a lui, a diferitelor căi de împăcare activă cu lumea, de promovare a demnităţii umane şi de înmulţire a mijloacelor de situare a conştiinţei româneşti sub soare, — constituind toate iradieri şlefuite milenar ale sufletului nostru către mereu reluatul mîine, indispensabil omului.

Din toate răzbate puterea de a retrăi lumea sub zarea spiritului şi a metaforei, o înclinare ludică semnificativă şi o gravitate exemplară în a popula universul cu semne, simboluri şi structuri care să-l facă accesibil şi mai ales neîncetat abordabil, împrejurare ce face ca soluţiile gnoseologice şi existenţiale propuse să fie mereu *întemeiate* şi *actuale,* artistic şi mitologic, capabile a domina terifiantul şi monstruosul, şi a întîmpina agresivităţile, fixîndu-le în imagini nu o dată memorabile şi permiţînd noi şi avertizaţi paşi în reperarea necunoscutului din sufletul nostru şi din lumea în care ne este dat să trăim, amărăciunile cu aer agnostic întîlnite ici şi colo fiind mai curînd nişte „stratageme“ şi îndemnuri la meditaţie asupra complexităţilor lumii decît „concluzii“ definitive. Sînt împrejurări ce fac ca folclorul românesc în ansamblu şi cu deosebire cel subsumabil literaturii să se afle — ca şi cel viabil încă, de pe alte meridiane — şi într-un constant proces de *contemporaneizare*, de implicare caracteristică în sufletul de astăzi al locuitorilor acestei ţări, ceea ce-i probează vitalitatea şi puterea de adaptare.

De aceea, aici, numai o parte din enormul material adunat în cărţi şi arhive a intrat definitiv în fondul pasiv al culturii şi artei literare populare, cercetătorul avînd surpriza de a descoperi în circulaţie atît unele dintre formele înregistrate sau noi şi semnificative variante ale acestora, cît şi texte şi motive necunoscute, străvechi sau recente, unele aflate în evidentă decădere sau, uneori, în posibilă ascensiune artistică. Încît culegerea nu marchează totdeauna etape finale ale folclorului românesc, cel mai adesea ea surprinzînd doar momente ale adaptării faptelor şi sufletului pe care-l oglindesc la noile condiţii de existenţă. Numai după ce timp relativ îndelungat coordonatele vieţii nu mai sînt receptive la anume manifestări folclorice, ori cînd acestea nu mai pot ţine pasul cu ele, se produce fenomenul pasivizării, al ieşirii din uz şi al trenării lor, un timp, într-un fel de *sui-generis* arhivă orală, după care se pierd, intră (dacă se iveşte cazul) în arhiva de specialitate sau reînvie sub cine ştie ce noi înfăţişări, abia amintitoare de cele din care provin.

Scanned with OKEN Scanner

Această viabilitate şi coerenţă pînă în contemporaneitate a universului artistic românesc popular, care i-a surprins pe cei ce i-au pătruns tainele, are mai multe explicaţii. Mitologic vorbind, locuitorii străvechi ai acestui spaţiu, geto-dacii, despre care Herodot spunea că sînt „cei mai drepţi şi mai viteji dintre traci", au fost crezuţi de unii ca fiind descendenţi ai amazoanelor, giganţilor, lestrigonilor şi ciclopilor (între ei, Ovidiu, *Ex Ponto*, IV, X, 21—24), un rege al geţilor, Teleph, fiind, după Dion Cassius, nici mai mult, nici mai puţin decît fiu al legendarului Hercule, pe care îl egala în putere şi atitudini (tot fii ai lui Hercule ar fi fost Skythes şi Agathyrsos, eponimii sciţilor şi agatîrşilor carpatici, — vezi Herodot, IV, 10). Platon însuşi pare a fi fost uimit de ştiinţa preotului, profetului şi sfetnicului lor zeificat, Zamolxe (Zalmoxe), care ar fi crezut, întocmai ca medicii moderni, că nu trebuie vindecat numai trupul ci mai ales sufletul oamenilor. Conform lui Herodot, „ei se credeau nemuritori", tulburînd lumea cu preştiinţa lor fără pereche, cu obiceiurile şi lărgimile de orizont pe care le învederau din chiar pragul istoriei. Zamolxe ar fi fost, spune legenda, sclav şi ucenic al lui Pitagora, ar fi călătorit cel puţin în Egiptul antic şi ar fi avut uimitoare cunoştinţe în toate domeniile (vezi Herodot, *Istorii*, IV, 95 şi Porphyrios, *Viaţa lui Pitagora*, 14 etc.). Istoriceşte, lucrul e necontrolabil, dar faptul că vechii greci au simţit nevoia să integreze „învăţăturile" acestuia (devenit zeu al fertilităţii şi vegetaţiei, cu atribute urano-solare şi echivalent uneori, în tradiţia greacă, după Diogenes Laertios, cu zeul Cronos) filozofiei pitagoreice, are o semnificaţie peste care nu e cuvenit a se trece, în efortul de înţelegere a spiritualităţii vechii lumi carpato-dunărene, aflată o vreme la marginea şi apoi integrată intens marii Romanii Orientale, pe care o simbolizează pînă astăzi. De reţinut faptul că la Sarmizegetusa dacică s-au găsit mai multe cadrane şi altare pentru cultul soarelui şi că, după unii, celebrul dans românesc al *căluşarilor*, de o vigoare extraordinară, ar fi fost închinat cîndva fertilităţii şi astrului zilei, pluriprezent în arta populară românească şi mai cu seamă în Maramureş.

Astfel cei care au incizat din preistorie ceramica prin linii „cu note muzicale" şi au fost modelul ipotetic al unor statuete neolitice precum cea a *Gînditorului* şi aceea a *Maternităţii*, descoperite la Cernavoda, în Dobrogea, şi considerate capodopere ale culturii Hamangia, aveau o uimitoare putere de a se situa în mister şi de a-l practica în mod constant, moderat şi înţelept. Nu întîmplător, chiar în Evul mediu relativ tîrziu, *goţii* se credeau, printr-o confuzie revelatoare, generată de *De rebus Geticis* a lui Iordanes, descendenţi ai *geţilor*, danezii *(danii)* ai dacilor, spaniolii, la rîndul

lor, cultivînd, prin cronicarul Isidor, o origine mitologică *getică*, iar prin Rodrigo Jiménez de Rada şi prin regele Alfonso el Sabio (cel înţelept ; 1252—1284), una, deopotrivă, *getică* şi *dacică*. Prezenţi, prin strămoşii traci, la Troia, unde i-au surprins pe Dolon şi pe bătrînul Nestor (*Iliada*, cîntul 8) prin caii lor, ce păreau a-şi fi furat „frumuseţea din strălucirea soarelui" (prelungiţi legendar în cei moldoveneşti, faimoşi mai tîrziu în toată Europa) şi prin strălucirea podoabelor de aur, „pe măsura zeilor nemuritori" (răspîndite în mileniile următoare în mai toată Eurasia), învingători ai împăratului persan Darius, aceşti descendenţi mitologici ai lui Orfeu şi iniţiatori ipotetici ai lui Aesculap în tainele medicinii, legaţi şi rîvniţi de timpuriu de lumea asiatică şi europeană, erau, încă nu îndeajuns de ştiut, familiarizaţi cu misterele şi cu cultul diferiţilor zei, de la Cybele („marea maică a zeilor"), Sabazios, Mithras, Baal şi unele divinităţi egiptene, precum Sarapis, Isis, Apis, Ammon şi Anubis, la greco-latinele Venus, Dionisos, Apollo, Artemis, Hercule, Jupiter, Minerva, Demeter, Diana (prelungită pînă astăzi în Drăgaică sau Sînziene, de la *Sînziana*, din Sf. Diana) etc., ori la cele arameice, babiloniene, siriene, persane, frigiene, cumane, arabe, celtice şi ale altor neamuri, fapt ce le înlesnea o amplă deschidere spre orizonturile lumii, consolidîndu-le în acelaşi timp conştiinţa de ei înşişi şi a originalităţii lor de netăgăduit.

Consemnaţi în *Iliada*, *Odiseea* şi în *Eneida*, în mai tîrziile *Beowulf* şi *Nibelungenlied* (partea a II-a, rapsodia XXII, strofele 1339 şi 1343, unde cei 700 de ostaşi ai cneazului Ramunc din Valahia, „valahi ca gîndul de repede zburau / Pe caii lor cei ageri. Erau buni călăreţi !"), menţionaţi într-o mulţime de scrieri antice şi medievale, revendicaţi ca înaintaşi sau rude apropiate (uneori prea şi tendenţios apropiate), de mai multe popoare moderne, generatori de mituri şi credinţe preluate de mulţi alţii sau integratori unici de motive universale pe care le-au îngemănat, străbunii românilor şi apoi românii înşişi s-au fixat în conştiinţa lumii ca un neam de oameni cu un suflet de o bogăţie pe care mulţi abia o întrezăreau şi o mai aproximează încă, în timp ce ei îşi împlineau şi-şi împlinesc un destin pe care cultura populară cu neistovirea ei îl reflectă şi potenţează în cîteva din coordonatele lui esenţiale. Căci, în fond, cei care, potrivit tradiţiilor greceşti, ar fi inventat muzica şi poezia (vezi Jean Naudou, *Histoire Universelle*, I, Paris, 1956, p. 91, Editions de la Pleiade), au reuşit să impună panteonului grecesc cîteva divinităţi străine, între care zeiţa daco-getă a lunii, pădurilor şi farmecelor, Bendis, să trimită în lume cîntăreţi ca Musaios (trac, ca şi Orfeu, care a încercat, cum se ştie, să înfrîngă moartea cu lira lui), ori înţelepţi, medici şi gînditori,

Scanned with OKEN Scanner

mitizaţi, la rîndu-le, erau oameni ce-şi puseseră de timpuriu problemele capitale ale existenţei, căutîndu-le pînă astăzi, cu nedescurajată răbdare, un răspuns pe măsura timpului şi a experienţei integrate sufletului lor.

În spaţiul din arcul intracarpatic şi în cel ce gravitează, de la mari depărtări, în jurul lui, s-au întîlnit, confruntat, asimilat şi topit neamuri ca nicăieri în altă parte a lumii, fără ca semnţiile originare să poată fi şterse fără urmă sau definitiv îngenunchiate. Această putere ieşită din comun de a echilibra destinul şi istoria şi a le *aduce* la măsura locurilor şi oamenilor de aici avea să-şi găsească una din căile de manifestare plenară în folclor, care a pulsat necontenit şi cu mare forţă peste toate vitregiile, coagulînd perpetuu sufletele, înălţîndu-se, întocmai cu *Coloana fără sfîrşit* a lui Brâncuşi, şi impunînd lumii un relief uman de o neobişnuită complexitate. Măsura acestei vitalităţi şi complexităţi tinzînd mereu către marginile lumii şi ale înţelesurilor ei fundamentale e sugerată, între altele, de constantul refuz (nu negare nesemnificativă) sau măcar de îndepărtare a neantului, a inexistentului (căci şi moartea e aici *o altă* existenţă), care, imediat ce e presupus, e animat şi însumat conştiinţei, consolidînd-o şi pregătind-o pentru noi paşi în *realizarea* universului. Căci conştiinţa neantului, surprinderea lui, are la aceşti oameni, ai căror strămoşi daci s-ar fi tras dintr-un lup prototipistic (romanii, ceilalţi strămoşi ai lor, descinzînd din Romulus şi Remus alăptaţi de o *lupoaică),* un înţeles integrator, conferindu-i-se vocaţia de *semn* şi deci de existent.

„Citirea" corespunzătoare a acestor multitudini de *semne* şi surprinderea adecvată a mecanismului gîndirii populare româneşti, cu ampla ei pendulare peste vremi, ce poate da chiar impresia de „sfidare" a *istoriei,* cînd e vorba mai curînd de ignorarea „istoriei" care sfidează împlinirea firească a destinului unui popor, ne poate îndreptăţi şi înlesni întrucîtva să trecem peste împrejurarea că deşi — întocmai ca mai peste tot în lume —, înregistrări sistematice ale folclorului românesc se cunosc abia de prin secolul al XIX-lea, consemnările sporadice ale unor texte sau fragmente ale acestora coborînd doar cu trei-patru secole în urmă, să credem cu temei că retrospectiva poate bate mult mai înapoi. Pentru că, dacă ştim să ţinem bine în zarea intuiţiei şi a judecăţii măcar cioburile sărite ici şi colo din limba română în diverse scrieri străine sau fragmentele străvechi dintr-aceasta ajunse incidental pînă la noi prin diferite documente grafice, atunci mai putem înainta, e drept, cu mare prudenţă, încă două, trei sau chiar patru, cinci secole prin care am putea dibui cuvinte sub al căror înveliş par a se fi

insinuat prin vreme şi înţelesuri artistice populare, vuinde prin milenii, dar abia depistabile în primele scrieri de pe acest teritoriu.

Dar ce poate să spună un cuvînt, ce pare a cînta singur, o propoziţie cu alură paremiologică, o întorsătură stilistică aducînd a blestem, a bocet, a colind sau a cîntec de jale, ori cîteva fragmente de cîntec popular românesc intrate *tale-quale* în vreun text străin ? Poate că multora mai nimic. Şi totuşi, cu puţină imaginaţie istorică şi etnosociologică, nu vom putea ca, — ţinînd seama fie numai şi de tradiţiile, credinţele, obiceiurile şi mărturiile amintite în treacăt mai sus sau de aceea a lui Aristotel din *Probleme* (XIX, 28) că la agatîrşi legile se numeau *cîntece* şi „se cîntau, ca să nu se uite“ — să afirmăm că, în cele aproape două milenii ce-au urmat, n-a existat aici nici urmă de visare a cosmosului şi a istoriei şi de preocupare artistică. Dealtfel realităţile literaturii populare înseşi sînt puternic constrîngătoare în acest sens. Mai întîi, cantitatea enormă de literatură populară ce s-a cules şi publicat de aproape două secole încoace în România (şi, uneori, în străinătate) poate da de gîndit, în sensul că aceasta n-a putut apărea prin generaţie spontanee, în afara unei necesare şlefuiri, uneori de mai multe ori seculară şi milenară, a „arhitecturii naţionale de metafore“, bazată, la rîndu-i, pe alte straturi de experienţe literar-artistice. În zarea dedusă a acelora, forţa expresivă, caracterul specific al unor motive universale îmbrăţişate sau îngemănate aici, puterea de a propune lumii teme, mituri şi motive proprii, coerenţa indeteriorabilă a acestei literaturi încă productive nu mai par nişte miracole. De n-am privi lucrurile şi astfel, am contrazice aproape tot ce se ştie despre folclor şi despre marile epopei ale lumii.

În multe din enorma cantitate de piese populare adunate se fac aluzii la epoci din istoria României urcînd cu patru-cinci secole şi mai multe în urmă. Dar, ca asemenea fapte să scape de sub imperiul necruţător al eroziunii seculare, e drept să presupunem că ele s-au legănat multă vreme într-o matcă folclorică măcar de pe atunci sau de cine ştie cît timp, amplă, necedantă, consolidată artistic care, la rîndu-i, n-a apărut din senin.

Apoi, cum orice popor este mai vechi decît cultura şi literatura constituită, nu însă şi decît limba pe care o foloseşte, — pentru fixarea rădăcinilor folclorului românesc, aceasta din urmă se cuvine privită şi ca unul dintre vehicolele care i-au transferat literaturii populare şi apoi celei culte un material apreciabil, chiar dacă nu dintr-o dată vizibil, dinspre premergătorii săi. Adică e de încercat a se întrezări ce zestre cultural-lexicală bătînd înspre un atare nucleu conformativ şi-a tras limba română din cele ce i-au

Scanned with OKEN Scanner

premers. Chestiunea e importantă şi cantitativ, dar, mai ales, calitativ, în sensul de a surprinde în încrengăturile cuvintelor moştenite gîndurile şi sentimentele, credinţele şi ritualurile, tresăririle artistice pe care ele le-au semnificat, purtat, transmis şi menţinut din străvechime şi pînă astăzi. Pentru că este limpede că în vremea cînd limba română s-a transformat, cuvintele ce-au intrat în cuprinsul ei (cele mai multe şi importante de origine latină, sau din aceleaşi rădăcini cu aceasta — iliro-trace, eline, dacice etc., întîmplîndu-se şi aici fenomene similare cu cele privitoare la celelalte limbi neolatine, unde peste fondul autohton, de „substrat", s-a suprapus organic cel latin), ori au ţîşnit atunci, numeau realităţi de aceeaşi natură existente deja de mai multă vreme. Este vorba, aşadar, de o „traducere" *sui-generis* a unor stări sufleteşti cu dimensiune artistică anterior formulată de oamenii acestor pămînturi sau de cei statorniciţi prin vreme aici, şi intrate firesc în conştiinţa urmaşilor şi în conţinutul adînc al limbii române. Căci e sigur că proverbe, cîntece de dor şi jale, rituale şi despre natură, basme şi ghicitori, descîntece (încă Socrate ar fi învăţat un descîntec „de la un medic trac, unul din ucenicii lui Zamolxe, despre care se zice că îi face pe oameni nemuritori" : „Prietene, zicea el, sufletul se vindecă cu descîntece. Aceste descîntece sînt vorbele frumoase care fac să se nască în suflete înţelepciunea" — vezi Platon, *Carmide)* etc., care aparţin astăzi neîndoielnic culturii române şi fondului ei permanent, s-au spus aici şi înainte de apariţia limbii noastre, multe dintre ele fiind rerostite creator într-aceasta şi integrate între noile şi multele produse ulterioare, dintre care numai o parte s-au infuzat în lumea scrisului, altele s-au pierdut, iar altele au fost culese sistematic sau urmează să fie.

Există, pentru această originalitate, bogăţie, continuitate, forţă şi unitate fără fisură a literaturii populare româneşti şi cîteva explicaţii istorice. Trecînd peste ipotezele şi legendele care susţin că zona în care se află românii ar fi fost în zorile istoriei un centru de puternică iradiere a unor populaţii ce-ar fi coborît pînă în sudul Greciei (aşa explicîndu-se „originea" nordică, faţă de meridianul elen, se înţelege, a unor divinităţi din mitologia acestei ţări), ar fi ajuns în vestul, sudul şi nordul european, ba chiar pînă în India, constituind substratul nostru adînc indo-european, — nu putem nega faptul că dintre traci (care erau, în lumea cunoscută de Herodot, „cei mai numeroşi, după indieni"), cei mai proeminenţi au fost daco-geţii nord-dunăreni. Împrejurarea determină constatarea că încă de acum mult peste două milenii se constituise în acest spaţiu o structură socială, culturală şi morală ale cărei reflexe în artă sînt incontestabile şi de durată, dincolo de toate

Scanned with OKEN Scanner

răsturnările și confruntările istorice care au urmat, unele păstrate în memoria obștei tocmai prin folclor.

Dintre acestea, cele mai importante au fost, cum se știe, contactele, ciocnirile și apoi cucerirea Daciei de către romani, care a dus la nimicirea vechii întocmiri statale și la *romanizarea* rapidă a noii provincii, sub raportul administrației și al civilizației materiale, dar și la maximul impuls al *latinizării* ei în privința limbii, a culturii și a tiparului sufletesc în ansamblu. Această viteză excepțională a „absorbirii" elementului latin de către cel daco-get, pînă la ceea ce s-a crezut a fi cvasidispariția celui din urmă, are, pe lîngă explicațiile istorice cunoscute (superioritatea netă a civilizației romane, prezența masivă a trupelor cuceritoare și de ocupație — deci a bărbaților, care au dominat cel puțin la suprafață —, statutul de provincie învinsă etc.), încă vreo cîteva, cu consecințe directe în privința devenirii spirituale a latinilor din orientul european. E probabil, mai întîi, că daco-geții nici nu se deosebeau prea mult de greci și de latini (dovadă și „originea" sau „circulația" tracă a multor zeități ale acestora — Dionysos, Semele, Hermes, Orfeu etc., ca și helenizarea știută a unora de origine tracică), în privința conformației spirituale de ansamblu (deși aveau netele lor particularități), a unor obiceiuri și, probabil, chiar a limbii (de asemenea indo-europeană și în contact viu cu latina de mai multe secole), ceea ce a înlesnit rapiditatea închegării procesului de latinizare în *Dacia Felix*, adică în partea din Dacia inclusă imperiului roman. Dar tot aceste mari asemănări, la care se adăuga prestigiul civilizației romane, explică latinizarea oarecum de la sine a dacilor liberi, care au stăpînit în continuare cea mai mare parte a teritoriului devenit mai tîrziu românesc. Astfel, e mai plauzibil că limba dacă a integrat latina, romanizîndu-se, decît că latina a „șters" limba dacilor. De aceea, e mai ușor de admis că la nord de Dunăre elementul latin a fost absorbit de cel dac, care s-a împlinit astfel în cel românesc, constituind multă vreme pavăza cea mai solidă și filtrul prin care s-au strecurat, slăbite și „europenizate", spre vest atîtea populații, înlesnind, cum observa istoricul englez Seton-Watson, Occidentului să-și înalțe catedralele și palatele, să-și dezvolte cultura, arta și civilizația, în izbînzile căreia pulsează și ceva din sîngele oamenilor ce s-au sacrificat continuu pe aceste locuri. Dealtfel, nu-i întîmplător că ideea jertfei este atît de organic implicată în cultura populară românească, fiind unul din semnele ei distinctive. Această amplă confruntare de mentalități și popoare, ca și enorma capacitate de absorbție a substratului autohton explică, totodată, și persistența a destule elemente străvechi de cultură populară relativă în spațiul româ-

nesc, care au sintetizat apoi şi altele, venite prin valurile ulterioare, izbîndind a se configura aici una din cele mai originale şi unitare expresii ale spiritualităţii unui popor. Cît de organică, veche şi definitorie pentru profilul spiritual al românilor este această cultură vom întrevedea urmărind cîteva dintre liniile ei de bază, deşi sacrificarea inevitabilă a detaliilor şi nuanţelor reduce masiv din farmecul şi bogăţia ei, ca şi din sufletul colectivităţii pe care o reflectă în diversele ei ipostaze.

Astfel, pornind de la observaţia folcloristului german Paul Sartori în legătură cu „forţa păstrării" pe care o învederează cultura populară, putem constata faptul că, citind cu atenţie textele populare româneşti, ajungem prin unele reminiscenţe conservate în ele la posibilitatea de a ne raporta la epoci istorice necrezut de străvechi. În cartea sa *De Zalmoxis à Gengis-Khan, études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale* (Paris, 1970), Mircea Eliade a demonstrat, spre exemplu, pe un fundal imens de referinţe arheologice, istorice, mitice etc., ce consistenţă a avut la daci şi apoi la români viaţa şi mentalitatea folclorică, la ce viziuni cosmogonice, coduri şi rituri a dus aceasta, Faptul că lupul, simbol arhetipal foarte răspîndit în Europa şi Asia (vezi motivul *le Loup-garou* = verewolf la anglo-saxoni, al licantropiei în general etc.), sugerînd solidaritatea mitică dintre vînat şi vînător la popoarele străvechi (ca şi în cazul leului, al leopardului, şacalului etc.), a putut ajunge şi un eponim al dacilor (în frigiană daos = lup), şi că respectivul animal are o frecvenţă notabilă în basme, în descîntece, anecdote, proverbe şi chiar în lirica populară românească poate fi reţinut în acest cadru complex (motivul revine şi în literatura română modernă, ca în povestirea *În mijlocul lupilor* de V. Voiculescu, de pildă, iar în satul românesc tradiţional se întîmpla să li se schimbe copiilor scăpaţi dintr-o boală grea numele în Ursu sau Lupu, pentru a-i feri de primejdii noi). Chestiunea ţine, probabil, de un substrat adînc, avînd, în acelaşi timp, prelungiri pînă în contemporaneitate, într-un cîntec funerar al zorilor, ajuns pînă la noi, întîlnindu-se versuri ca acestea, adresate mortului, în vederea drumului său către paradis : „Şi-ţi va mai ieşi / Lupu înainte / Ca să te-nspăimînte. / Să nu te-nspăimînţi, / Frate bun să-l prinzi, / Că lupu mai ştie / Sama codrilor / Şi a potecilor. / Şi el te va scoate / La drumul de plai, / La fecior de crai, / Să te ducă-n rai". Imaginea pare a veni, ca multe altele din literatura populară românească, de dincolo de lumea creştină, şi încrederea în puterea lupului de a călăuzi pe cineva pe ultimul drum învederează legături, simboluri şi posibile înţelesuri, asupra cărora nu-i de prisos a reflecta o clipă.

Chiar faptul că la vechii greci, pînă după Alexandru Macedon (al cărui nume, ca și al calului său năzdrăvan, Ducipal, cu un corn în frunte, circulă în folclorul românesc), ziua începea de cu seară, iar la romani la miezul nopții, are răsfrîngeri în lumea carpatică, unde seara din ajunul marilor sărbători ține substanțial de ziua următoare. Împrejurarea că schimbarea anului era sărbătorită multă vreme în lumea mediteraneană și chiar în spații mai largi primăvara, confundîndu-se orecum cu riturile de fertilitate care se reluau acum cu fast, are diferite reflexe în folclorul românesc, dintre care amintim deocamdată două. Unul privește Zilele Dochiei (confundată în mentalitatea populară și cu fiica lui Decebal) sau Zilele Babei, sărbătorite la începutul lunii martie, iar altul explică anume referiri meteorologice din unele texte caracteristice spectacolelor populare (a căror forță de conservare a fost adesea relevată). Astfel în piesa de teatru cu măști *Malanca,* din nordul țării, actanții cîntă în curtea celui pe care îl vizitează în noaptea dinspre Anul Nou : „Dați drumul malăncii-n casă /C-afară plouă de varsă", fenomen caracteristic primăverii și nu iernii în plină desfășurare, mai ales în zonele montane. Chestiunea este valabilă și în ce privește obiceiul *Pluguşorului,* care acum se practică (cu texte literare notabile) la începutul anului, dar care ținea de declanșarea ciclului agrar, coincizînd la romani cu începutul noului an calendaristic. Dealtfel, între colindele romanilor (a căror amintire e atît de pregnantă încît în unele locuri Calea lactee e numită Drumul lui Traian) descrise de Du Cange în *Glossarium mediae et infimae latinitatis* (Paris, 1844) și cele din zona olteană, transilvăneană și nord-moldoveană a țării există similitudini semnificative. Trebuie ținut seama și de opinia lui Petru Caraman că originea obiceiului românesc de a colinda ar putea coborî pînă în substratul cultural geto-dac. De asemenea, se cuvine avută în vedere și împrejurarea că la români întîlnim colinde hazlii și alte momente comice, de o rară truculență, ca și în folclorul lumii occidentale, pagini epice admirabile în această privință scriind Ion Creangă în unicele sale *Amintiri din copilărie.*

Acestor lucruri, ținînd, poate, de protoistorie, ori de zona antică a istoriei, se cuvine să le alăturăm, situîndu-le uneori chiar mai înainte, numeroasele elemente ce par a veni din lumea magiei, a totemurilor, a feluritor rituri și mituri etc. și care, sfidînd cronologiile sau străpungîndu-le, au ajuns pînă sub ochii noștri uimiți. Basmele cu animale fantastice, dușmane și prietene omului (unele înzestrate cu glas asemănător cu al lui), baladele în care felurite vietăți suprafirești se ivesc la tot pasul, punînd inteligența, forța morală și curajul la încercare, ne pot duce cu gîndul la diverse

tabuuri şi forme iniţiatice de convieţuire a omului cu lumea. Oamenii aceştia care, paralel cu practicarea ritualului creştin, se închinau o vreme soarelui cînd răsărea şi lunii cînd se ivea noaptea pe cer, crezîndu-i, în basme, credinţe şi într-o superbă baladă, fraţi (vezi *Soarele şi luna)* dispuşi simetric pe bolta cerească spre a nu se putea căsători, cum a încercat iniţial soarele, — au manifestat dintotdeauna o puternică înclinare spre fantastic.

Chiar locuitorii de astăzi ai ţării ar avea o obîrşie plină de farmec. Astfel, ei s-ar trage direct din uriaşi, iar aceia, la rîndul lor, din pitici. Uriaşii „erau aşa de mari că puneau un picior pe un deal şi celălalt pe alt deal şi scuturau cerul", iar „pomii le păreau buruieni". „De la noi i-a gonit împăratul Traian" al Romei, dar „românii se trag din uriaşi". „Dumnezeu s-a săturat de ei şi i-a înlocuit cu noi ; ne va înlocui şi pe noi cu alţi oameni, atît de mici, încît 12 vor încăpea într-o coajă de ou", motive reluate parţial de Sadoveanu în *Dumbrava minunată* şi în *Paştele blajinilor.* Dincolo de această candidă ciclicitate, se poate întrevedea însă, privind „semnele" lăsate de uriaşi, cărora „Dunărea le venea pînă la gleznă sau la genunchi", o extraordinară conştiinţă a unităţii indestructibile a teritoriilor locuite de români, o cunoaştere firească şi întreagă a lor, ridicată în planul fantasticului semnificativ. Pe lîngă felurite movile (adesea adeverite arheologic drept tumuli neolitici), dealuri şi alte forme de relief care ar fi morminte ale lor („mari cît nişte movile şi lungi cît o fugă de cal"), pe lîngă lacuri, cetăţi de pămînt, stînci enorme etc., aflăm că aceşti locuitori simbolici făceau doar un pas „din oraşul Iaşi pînă în ţara ungurilor", că pînă la „Ţarigrad (Constantinopol) făceau 3 paşi", că „întindeau mîinile peste Dunăre, ca să-şi împrumute lucrurile trebuincioase", iar „o fată de uriaş în vîrstă de numai 7 ani... peste Prut sau Nistru făcea un singur pas" etc. Pe români i-a descoperit (semnificativ pentru vechimea aici a respectivei ocupaţii şi forţa ei socială, alături de păstorit) o fată de uriaş „cu un plug cu 6 boi, arînd pămîntul şi dînsa neştiind ce sînt i-a luat în poală cu plug şi cu boi cu tot", dar mama ei i-a zis „să nu omori aceşti pui, du-te de-i leapădă acolo unde i-ai găsit, că de acum înainte noi avem să pierim, iar aceştia au să trăiască pe acest pămînt în urma noastră".

Chiar Iovan Iorgovan, eroul unei balade fantastice cu acelaşi titlu, s-ar trage din astfel de fiinţe, aşa explicîndu-se forţa lui extraordinară de pe cînd era „copilaş de-un an". El a tăiat 8 capete unui balaur, iar al nouălea a căzut în Dunăre. Din unul din capete izvorăsc muşte care omoară vitele. Semnificativ, Iovan Iorgovan, ca şi Novac, eroul ciclului de ample balade antiotomane, ar fi

dispărut de pe pămînt cînd au apărut armele de foc, deci la ivirea unui nou stadiu al civilizației, ale cărei cicluri folclorul românesc le surprinde, încifrîndu-le în simbolurile sale. De-altfel, costumele Novăceștilor sugerează și ele dimensiuni uriețești : „Iar Novac, Baba-Novac, / Din cincizeci de piei de lup / Și-a făcut cojoc pe trup, / Guleraș nu i-a ajuns. / Dar unchiu-său, Baba-Bac / Din șaizeci de piei de urs / Și-a făcut cojoc pe trup, / Mînecă nu i-a ajuns". Săbiile unor astfel de eroi, amintind de cea a lui Roland, a lui Manas sau de a bogatîrilor ruși, sînt și ele pe potrivă : „Păloșelul că-l uita, / De-o sută cincizeci de-oca / ... / Cu deștiu-ăl mic l'aridica, / În palmă că-l fluștura, / O dată că-l săruta, / Cu el în sus că mi-ș da, / Cu norii l-amesteca, / Ca laptele se făcea, / În palmă că-l sprijinea". Cînd luptă cu turcii, ei își taie „large uliți", ca oștenii lui Mircea cel Bătrîn din *Scrisoarea III* a lui Eminescu : „Pe unde Novac mergea, / Numai cu cotul cotea, / Uliți printre turci făcea / ... / Și turcii așa pica / Cum pică vara iarba / Cînd o ajungi cu coasa". Fără a fi citit pe Homer sau Vergiliu, ori epopeile medievale, poetul român anonim ajunge la proiecții similare de imagini și sentimente, manifestînd o solidaritate artistică cu lumea, o viziune estetică și o inspirație pe care numai vitregia condițiilor specifice le-au făcut să nu sintetizeze într-o mare epopee națională. S-a născut însă un *epos* incluzînd cîteva realizări excepționale.

Dar această apetență fantastică și epopeică a literaturii populare românești (vizibilă și în faptul că, față de ceea ce înregistrează amplul *Motif-Index of Folk-Literature*, vol. I—VI, Indiana, 1955—1958, a lui Stith Thompson, în România mai circulă în jur de o sută de motive și teme de basm în plus ! — vezi Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, 1976), se îngemănează, compensator, cu texte vădind a avea la temelie nesfîrșite fapte reperabile în istorie. O incursiune sumară în domeniul baladei, pentru care s-au catalogat pînă acum 355 de subiecte (unele dintre acestea, precum *Miorița*, cunoscînd în jur de 1 000 de variante înregistrate), va ilustra numaidecît forța acestui demers. Faptul se explică și prin aceea că, precum scrie, la începutul secolului XVIII, cronicarul Nicolae Costin, încă din vechime, „aicea în țară la noi, vedem și pînă astăzi, la mesăli domnilor, cîntînd lăutarii cîntecele domnilor trecuți, cu nume bun și cu laudă celor buni, iară cu ocară celor răi și cumpliți". Despre astfel de cîntăreți pomenește însă scriitorul bizantin Mazaris în secolul XV, ulterior documentele consemnînd tot mai mulți alții, români și străini. Unul dintre cele mai vechi evenimente la care se pot face astfel de precise raportări, dar, probabil, nu și cel mai vechi, e cel al confruntării dintre oastea otomană a lui Malcocioglu în 1499 și cea moldovenească (consemnată

în *Cronica lui Ştefan cel Mare),* care ar fi dus la apariţia *Baladei Gerului.* Cronica polonă contemporană a lui Walpowski menţionează şi ea „gerul şi foametea" din timpul unei expediţii, „ploi şi inundaţii", „disensiuni în rîndul armatei turceşti". În baladă, însă, totul e mitologizat : un paşă viteaz provoacă la luptă Gerul, „omul lui Dumnezeu", care-l sfătuieşte paşnic să nu se înfrunte cu el. Paşa nu ascultă şi atunci „Supt seninul cerului, / La fîntîna Gerului", începe lupta. Gerul dă îngheţ după ploaie, ostaşii pun pe foc armele şi echipamentele, spintecă caii spre a se încălzi în burta lor (imagine prezentă şi în *Alexandria),* dar pier pînă la unul. Căci „Ieşea Gerul din fîntînă, / Cu toiag de ghiaţă-n mînă, / Cu căciula de zăpadă, / Cu mustăţi de chidă albă" şi sufla năprasnic asupra lor, îngheţîndu-i instantaneu. Justificarea lui („Ce cauţi în moşia mea / Tu şi cu oştirea ta ?") e aceeaşi cu a tuturor domnilor români care şi-au apărat „sărăcia şi nevoile şi neamul" în faţa cotropitorilor.

Se înţelege că baladele istorice nu trebuie interpretate altfel decît ca nişte ample documente sufleteşti şi, numai în plan secund, ca reflex direct al evenimentelor atestabile prin scrierile ştiinţifice. Aceasta chiar acolo unde întîlnim nume de domni (Negru-Vodă, Mihnea, Iancu, Ştefan Vodă, Mihai Viteazul, Constantin Brîncoveanu şi mulţi alţii, unii intraţi şi în patrimoniul folcloric bulgăresc, maghiar, sîrbocroat etc.), de dregători şi alţi demnitari sau de haiduci înregistraţi la starea civilă etc., deoarece ei au devenit mai curînd simboluri, au fost absorbiţi în diverse mituri (precum Dragoş Vodă în cel al „vînătorii rituale" sau Negru Vodă în cel al jertfei edificatoare) sau au ajuns repere generale în canavaua mereu reactualizată a variantelor. În acestă perspectivă, a mitizării fireşti la acest popor şi a glorificării unor ocupaţii de bază, „libere" şi structural legate de fiinţa lui etno-istorică, ne explicăm de ce în balada *Mircea Ciobănaşul* (domnitorul Mircea Ciobanul, 1545—1552, fiul lui Radu cel Mare), fratele său, ajuns el domn al Ţării Româneşti, îi propune : „Să-mi dai mie ciobănia / Ca să-ţi dau eu, zău, domnia", lucru care, oricît ar fi fost primul de bogat, nu era posibil în fapt. Dar tocmai această imposibilitate relevă mai din plin direcţia de mişcare a sufletului popular.

Mai interesant de observat e însă modul în care e oglindit conflictul dintre domnitori şi boierii feudali (în baladele *Vartici, Oprişanul, Radu Calomfirescu* etc.) sau dintre aceştia şi masele ţărăneşti care, spoliate, aleg nu o dată calea luptei armate deschise sau mai ales a haiducirii : „din sate toţi fugia / Şi-n păduri se ascundea". Oricum, colportorii acestor cîntece erau foarte populari şi Paul Strassburgh fu uimit, la începutul secolului XVII, de mul-

ţimea celor care „valachica lingua patrium carmen pleno gutture cantabant", după cum, impresionat de forţa lor, poetul maghiar din secolul al XVI-lea, Balassi Balint, imitase ritmul *Viersului fetei care şi-a pierdut oile* (foarte răspîndit în secolele XVI—XVII şi tulburîndu-i chiar pe străini cu expresivitatea sa) într-o poezie proprie, transcriind chiar versuri populare româneşti. Tot de prin aceste secole trebuie să se fi auzit balade precum extraordinarele *Iovan Iorgovan* (avînd ca temă uciderea balaurului şi amintind de Ghilgameş, Hercule, Sigfried, iar în planul mitologiei creştine de Sfîntul Gheorghe), *Miul Cobiul, Toma Alimoş, Letinul bogat, Kira Kiralina* (titlu preluat şi de Panait Istrati în celebru-i roman), *Ilincuţa Şandrului, Doicin bolnavul, Corbea, Pintea Viteazul* (cel invulnerabil, ca Ahile sau Sigfried, avînd însă, ca şi ei, un punct slab, — în cazul lui sub subsuoara stîngă), *Darie* şi altele, între care la loc de frunte vor fi fost neîndoielnic capodopere precum *Mioriţa, Soarele şi luna* şi *Meşterul Manole*.

Baladele se rosteau (obiceiul mai practicîndu-se şi azi) mai ales în timpul mesei mari de la nunţi, de unde şi coloratura nupţială a multora dintre ele (*Soarele şi luna, Mioriţa, Iovan Iorgovan, Antofiţă al lui Vioară* etc.). Astfel, specialiştii (între ei, Ion Diaconu, Petru Caraman, Al. I. Amzulescu, Gheorghe Vrabie, Ion Taloş etc.) le-au divizat în *fantastice (Soarele şi luna, Balada Gerului, Iovan Iorgovan, Scorpia* etc.), *vitejeşti* şi *haiduceşti* (ciclul Novăceştilor, *Doicin bolnavul, Ilincuţa Şandrului, Tătarii şi robii, Corbea, Toma Alimoş, Miul Cobiul, Radu lui Anghel, Bujor, Pintea, Darie, Iancu Jianu* etc.), *păstoreşti* (ciclul *Mioriţa, Ciobănaşul, Ciobanul, sora şi zmeii, Şalga* etc.), despre *curtea feudală (Meşterul Manole, Radu Calomfirescu, Aga Bălăceanu, Constantin Brîncoveanu, Dobrişan* etc.), *familiale (Milea, Brumărelul, Ghiţă Cătănuţă, Chira-Chiralina, Nicolcea, Tudorel* etc.) şi *jurnale orale (Răscoala din 1907, Cîntecul emigrării, Isvoranul* etc.). S-au mai propus şi alte clasificări (Iorga, Călinescu etc.), cam la fel de justificate, întrucît în interiorul fiecărei grupări pot fi găsite texte subsumabile şi alteia sau altora. Mai important de reţinut este faptul că, dacă pînă de curînd s-a putut crede că balada populară românească este profund îndatorată, ca teme şi motive etc., celei sud-est-europene, o cercetare recentă a lui Adrian Fochi a dus la rezultate cu totul contrarii. Anume, din cele 355 de subiecte de baladă românească perfect individualizate, abia dacă 47 sînt comune cu cele sud-est-europene (13%). Cele mai multe dintre acestea sînt locale, cu circulaţia redusă etc., încît participarea românească pe această cale la presupusa „comunitate culturală balcanică" e destul de redusă. Un număr de alte subiecte, încă mai restrîns, e comun cu slavii din nord (ucrainieni,

Scanned with OKEN Scanner

ruşi, polonezi, cehi etc.), cu maghiarii şi cu alte popoare europene şi orientale. Altele sînt axate pe motive şi teme cu circulaţie planetară, fondul principal fiind însă autohton (cum am amintit, evenimente, tipuri umane şi motive româneşti s-au infiltrat în mai toate zonele învecinate, atestînd astfel forţa constantă de generalizare a culturii populare româneşti, coeficientul ei de participare la universalitate). Se pare că şi în alte sectoare ale literaturii populare lucrurile stau oarecum la fel, cercetătotrul bulgar Nikolai H. Ikonomov găsind, pentru domeniul paremiologiei (mai „internaţionalizat" chiar decît cel al basmului), un procent de-abia 25% de coincideri între proverbele româneşti şi cele balcanice (să nu se uite că tezaurul paremiologic românesc, înregistrat, atinge o cifră de peste 40 000 de piese, multe din ele intrate organic în opera scriitorilor români. Explicaţia acestei stări de lucruri rezidă în bună măsură în diferenţele de structură dintre români şi celelalte popoare sud-est europene, în natura adînc specifică a directivelor pe care şi le-a fixat cultura lor şi mai ales în barierele lingvistice generate de diferenţele dintre idiomurile respective. Se întrevede aici şi un argument peremptoriu în privinţa continuităţii istorice neîntrerupte a românilor în leagănul lor carpato-dunărean, ca şi în legătură cu specificul limbii („cea mai fidelă şi cea mai infidelă faţă de latină", cum constata Alf Lombard), al culturii, artei şi literaturii lor.

Originalitatea unei culturi se relevă, cum observa Lucian Blaga, deopotrivă prin creaţia proprie, ca şi prin *modul specific* de asimilare a influenţelor, prin fizionomia aparte pe care o dobîndesc acestea în cadrul culturii respective. Căci, altfel, în literatura populară, ca şi în general în artă, asistăm la o constantă tensiune spre universalizare, în fond, către pătrunderea în esenţa fiinţei omeneşti, aceeaşi în ansamblu, dar nuanţată de particularităţile ei spaţiale şi temporale. Astfel, participarea la sinteza culturală se poate înfăptui în aceeaşi măsură prin motive şi subiecte proprii sau împrumutate, tipizate însă etnologic. Sigur este că unele subiecte de basme, balade, colinde etc. comune grecilor şi românilor sau acestora din urmă şi albanezilor (popoare care pot fi socotite, în perspectivă genetică, autohtone în zonă) aparţin unui fond comun străvechi, anterior, probabil, cu mult, momentului ruperii imperiului roman şi celui al despărţirii celor două grupe ale romanităţii orientale (e vorba de basmele şi baladele fantastice, ori de cele din ciclul familial sau nuvelistic etc.). Peste ele s-au suprapus altele, create în cadru autohton sau preluate din universalitate (orientale, mediteraneene, nord şi vest-europene sau chiar mai îndepărtate), care au dus la actuala configuraţie şi forţă expresivă

Scanned with OKEN Scanner

a folclorului nostru. De notat că, — spre deosebire de multe alte culturi europene şi extraeuropene, în care motivele literare universale sau comune unui grup de popoare nu ajung la înflorire, ba, dimpotrivă, adeseori cad chiar în desuetudine şi uitare, — la noi, dată fiind, probabil, consistenţa foarte timpurie a fondului folcloric autohton şi receptivitatea activă caracteristică, multe din aceste motive au ajuns, prin adaptare creatoare şi susţinere sau înfrăţire cu altele, la înflorire şi uneori la maximă valorificare şi potenţare artistică, încît, cîteodată, şi-au lăsat atît de departe, cantitativ şi calitativ, punctul de plecare, că unii s-au întrebat dacă nu cumva originea acestora ar fi în spaţiul carpato-dunărean, din care au proliferat în universalitate.

Un exemplu tipic, între altele care s-ar putea invoca pentru modul original în care un subiect universal a fost asimilat organic de literatura populară românească (vezi cazul unor basme, snoave şi anecdote, al multor proverbe şi al unei serii de cîntece lirice etc.), îl constituie balada *Meşterul Manole*. Complexul de credinţe despre *jertfa zidirii* cunoaşte, cum au demonstrat G. Cochiara, M. Arnaudov, G. Megas, D. Caracostea, Mircea Eliade, Adrian Fochi şi mai ales Ion Taloş şi alţii, o circulaţie eminamente planetară. Ca *literatură*, el circulă în spaţiul sud-est-european, caucazian şi central european, accidental putînd fi întîlnit şi în alte locuri. La noi, el a luat forma de legendă, colindă şi mai ales de baladă etc. Aici „scenariul mitico-ritual", cum numeşte Mircea Eliade schemele generale, cunoaşte, în realizările centrale, o înfăţişare unică. Legată de o capodoperă a arhitecturii medievale româneşti (mănăstirea lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeş, comparată de contemporani cu Sfînta Sofia constantinopolitană), balada atinge o adîncime estetică şi sufletească extraordinară, nuanţînd drama meşterului şi a soţiei sale pînă la a o aduce la un nivel de pilduitoare *universalia*. În timp ce toate versiunile neromâneşti au în centru numai zbuciumul nevestei marelui meşter, aici el se amplifică, într-un fel de continuă translaţie, cu moartea icarică a lui Manole, *jertfa edificatoare* luînd dimensiuni maxime şi relevînd o latură fundamentală a specificului gîndirii româneşti înseşi. Cumpănirea dintre epic şi liric, dintre temporalitate şi etern, dintre moarte, natură şi creaţie, dintre orgoliu, umilinţă şi eroism a căpătat aici o structură definitorie, creatorul popular răscumpărînd atît jertfa soţiei, care va continua să existe în eternitate dimpreună cu capodopera căreia i-a conferit viaţă, transferîndu-i-o pe a sa, cît şi pe cea a meşterului, în locul în care a căzut acesta în zborul lui de pe cupola mănăstirii ţîşnind un izvor sau născîndu-se o fîntînă cu „apă curată" (pentru a omagia o mare personalitate a culturii române,

Scanned with OKEN Scanner

Spiru Haret, sculptorul Brâncuși imaginase o fîntînă). Opțiunea nu e deloc întîmplătoare și metaforică, ci implică un înțeles mult mai profund, omul acestor locuri trăind dintotdeauna într-o comuniune organică și latentă cu natura („codru-i frate cu românul"), în raport cu care își dimensionează individualitatea și rostul și de care nu s-a desfăcut nicicînd, istoria însăși și angrenarea lui socială cuprinzătoare neputînd fi gîndite și asumate de el în afara acestei legături. Pentru român, cum se va vedea și din opera scriitorilor reprezentativi, natura nu e numai cadru sau refugiu, ci, în primul rînd, loc de inițiere și măsură a împlinirilor sale. Balada constituie, apoi, încă un semn că poporul nu admite golul, aneantizarea creatorului, inutilitatea sacrificiului pe care-o presupune orice creație.

Astfel de cuprinzătoare sugestii explică, totodată, de ce motivul a fost atît de frecvent abordat în literatura modernă și contemporană, de scriitori români precum T. Arghezi, A. Maniu, V. Voiculescu, L. Blaga, M. Eliade, M. Beniuc, Șt. Aug. Doinaș, N. Labiș și mulți alții, cunoscînd, mai ales în ultimii 30 de ani — paralel cu noile ritmuri constructive de la noi — o înflorire imposibil de totalizat aici.

În timp ce în literaturile străine putem aminti romanul *E un pod pe Drina* de Ivo Andrić, *Meșterul Manole* de N. Kazantzakis, *Podul de pe Arta* de G. Theotokas, *Mîna marelui meșter* de georgianul K. Gamsahurdia și încă vreo cîteva, în literatura română din ultima sută de ani scrierile cu acest subiect se numără cu sutele, cîteva din ele capodopere în versuri, în proză sau în dramaturgie. Iar cînd un rit comun umanității se împlinește la atari dimensiuni artistico-filozofice și devine un asemenea izvor de creație literară (există și produse plastice, muzicale etc. pe această temă) și un mit estetic fundamental, pentru o cultură, e semn că autohtonizarea lui este atît de profundă încît reintegrarea în universalitatea către care tindem toți e definitiv marcată de sufletul acestor oameni.

Tot *exempli gratia,* pentru ridicarea la rangul de mit fundamental al unui popor a unui subiect, de astă-dată profund autohton (cu nesemnificative iradieri artistice în afara ariei românești), ar fi de menționat balada *Miorița,* pe care Jules Michelet o socotea „un lucru sfînt care emoționează pînă la lacrimi". Privind global cele aproape 1 000 de variante ale subiectului, semnalabile în întregul spațiu etnic românesc, putem presupune că, ipotetic, ele „refac" una dintre coordonatele genetice ale poporului român. Păstoritul fiind una dintre ocupațiile principale ale acestor oameni încă din străvechimi insondabile, centrul de iradiere al baladei în el

Scanned with OKEN Scanner

trebuie căutat, după cum răspîndirea, şlefuirea şi marele ei număr de variante tot prin natura acestei ocupaţii se explică în mare măsură, deşi fundamentală aici (ca şi în oricare alte locuri ale artei) rămîne viziunea cosmică a artistului, puterea talentului sau a geniului său şi forţa de a-l întruchipa în materiale caracteristice meridianului la care se află şi structurează şi prin intermediul căruia se propune lumii spre meditaţie. „Susţinută" de o bogată lirică păstorească, de una a naturii şi a conflictelor sociale, *Mioriţa* s-a desăvîrşit într-un *mediu* artistic complex şi propice, care a putut contribui ca, pe un scenariu de mare simplitate, să se înalţe o operă de neaşteptate complexităţi valorice. Căci subiectul baladei, în forma ei cea mai cuprinzătoare, poate fi rezumat într-o frază : trei ciobani coboară cu turmele la vale ; o oaie năzdrăvană îl vesteşte pe unul din ei că ceilalţi doi vor să-l omoare şi să-i ia turmele ; acesta decide că *de va fi să fie* ucis, să fie îngropat în stînă ; iar dacă oaia va întîlni pe mama lui să-i spună metaforic că s-a „însurat". Dar versurile ne ridică dintr-odată într-o lume de simboluri şi mişcări sufleteşti tulburătoare. Mai întîi, frumuseţea idilică şi contrastantă a cadrului natural („Pe-un picior de plai, / Pe-o gură de rai") în care ar urma să se consume tragedia. Apoi, înfrăţirea ciobanului cu turmele şi cu cîinii, în lipsa cărora nu-şi „realizează" nici moartea. De aceea cere să fie îngropat : „În strunga de oi / Să fiu tot cu voi ; / În dosul stînii / Să-mi aud cînii". Simplitatea testamentului şi liniştea cu care e făcut dobîndeşte o extraordinară măreţie în perspectiva posibilei omucideri, a cărei victimă ar urma să fie ciobanul. Este şi momentul în care balada evoluează pe nesimţite dinspre epic către liric, elementele naturii implicîndu-se tot mai mult, pînă la a conferi textului valenţe cosmice. De aceea, moartea lui ar trebui să ia înfăţişarea alegorică a unei virtuale nunţi, pentru a se *lumi* simbolic şi a se înscrie astfel în rînduiala existenţei şi în natura care-l preia, cum se vede din testamentul pentru oile şi cîinii credincioşi între care trăieşte : „Iar tu de omor / Să nu le spui lor. / Să le spui curat / Că m-am însurat / C-o mîndră crăiasă, / A lumii mireasă ; / Că la nunta mea / A căzut o stea ; / Soarele şi luna / Mi-au ţinut cununa. / Brazi şi păltinaşi / I-am avut nuntaşi, / Preoţi, munţii mari, / Păsări, lăutari, / Păsărele mii / Şi stele făclii". Însă mamei n-ar trebui să-i spuie de această nuntire cosmică pentru că ar intui îndată despre ce este vorba. Să-i spună doar că s-a „însurat / C-o fată de crai, / Pe-o gură de rai" !

Cosmic şi ontic, privire senină şi activă a destinului, nevoie de împlinire a tuturor rînduielilor firești, întîmpinare senină a celor „hotărîte" şi izbîndă în faţa morţii prin integrare în simbol

şi mit estetic, comunicare iniţiatică şi înfrăţire organică cu natura, „citire" pătrunzătoare a semnelor acesteia, proporţia dintre detaliu şi universal, dintre epic şi liric etc., dau acestei scurte balade dimensiunea unui crez uman şi a unui mod de a sta sub soare şi a-ţi împlini destinul, carateristic pentru spiritualitatea românească. Cu drept cuvînt scria despre *Meşterul Manole* şi *Mioriţa* Zoe Dumitrescu Buşulenga într-un rînd că „o concepţie întreagă de viaţă, contemplativă şi activă în acelaşi timp, e sintetizată în sprintenele ritmuri ale acestor două balade fundamentale româneşti care fixează dominantele unei existenţe în centrul naturii, luminoasă, înrudită cu toate elementele acesteia, ca într-o comunitate cosmică armonioasă, expresie a unei clasicităţi subiacente."

Dată fiind complexitatea motivului, el a ispitit pe etnografi şi folclorişti, pe filozofi ai culturii şi eseişti, pe prozatori şi poeţi, dramaturgi etc., între care sînt de menţionat Mihail Sadoveanu cu romanul *Baltagul,* Lucian Blaga cu eseul filozofic *Spaţiul mioritic,* în care propune chiar un tipar al gîndirii româneşti structurat de viziunea mioritică, Mircea Eliade cu cercetarea *L'agnelle voyante,* Dan Bota şi Nicolae Labiş cu poemele *Mioriţa,* Valeriu Anania cu drama *Mioriţa* etc.

Nu mai puţin a intrat în substanţa literaturii române moderne proza epică, alături de cea în versuri. Dacă Alecsandri versifica *Înşiră-te mărgărite* (dramatizat mai tîrziu de Victor Eftimiu într-o feerie cu acelaşi titlu), iar Odobescu va transcrie aproape aidoma un basm în *Pseudokinegetikos* (cam în linia lui N. Filimon), Eminescu va fi cel care va da o strălucire nemaiîntîlnită acestei specii în literatura română modernă. *Făt-Frumos din lacrimă,* în proză, *Miron şi frumoasa fără corp, Călin Nebunul* şi *Fata în grădina de aur,* în versuri, inaugurează cu adevărat basmul *de autor,* pe fundament folcloric, după cum *Luceafărul* va arăta la ce înălţimi poate fi adusă osatura unui basm relativ comun, ce avînturi ale fanteziei poate înlesni un asemenea teren şi la ce simboluri estetico-filozofice ajunge poetul care ştie să le utilizeze şi umple de o nouă viaţă. De notat că prin *Făt-Frumos din lacrimă* Eminescu deschide şi perspectiva unei literaturi fantastice de inspiraţie folclorică. Stimulat de el, Ioan Slavici va da cîteva scrieri semnificative *(Zîna Zorilor, Păcală în satul lui, Spaima zmeilor, Floriţa din codru* etc.), intrate în fondul de bază al operei lui, ca şi în cel al literaturii naţionale de această factură. Tot la îndemnul lui Eminescu a abordat domeniul, cu extraordinar succes, Ion Creangă. Sigur, oricîte variante folclorice se vor putea găsi (şi există destule) la capodopere ca *Povestea lui Harap Alb, Soacra cu trei nurori, Dănilă Prepeleac, Povestea porcului, Ivan Turbincă* sau *Povestea*

Scanned with OKEN Scanner

lui Stan Păţitul, nici una nu le va putea umbri în vreun fel. Dar problema nici nu trebuie pusă astfel, fiind vorba de creaţii paralele, ale căror subiecte şi motive pot fi uneori comune sau concrescute. După cum în basmul popular contează *varianta*, în cel cult decisiv este harul scriitorului. Astfel, pentru *Kir Ianulea* al lui Caragiale putem alerga la *Belphegor* al lui Machiavelli, la prototipurile italiene şi orientale ale acestuia, la *Ţiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, ori la unele basme cu circulaţie românească, aproape toate invederînd neaşteptate similitudini, în afara uneia — anume cea privitoare la tratarea literară şi viziunea estetică proprie fiecărui text în parte, unde Caragiale este în afara oricărei concurenţe. Exerciţiul e util fără îndoială, însă fără a confunda planurile, cum a făcut, între alţii, Jean Boutière cu basmele lui Creangă, nedepăşind aproape deloc tematologia către valoarea lor artistică. Altfel, temelii folclorice găsim destule la Goethe şi Puşkin, la Mickiewicz, Madàch şi la alţi scriitori străini sau în basme şi povestiri de Barbu Ştefănescu Delavrancea, G. Coşbuc, I. Al. Brătescu-Voineşti, Mihail Sadoveanu, V. Voiculescu, Victor Eftimiu şi mulţi alţi autori români ce s-au lăsat ademeniţi de farmecul acestui amplu tezaur, care pe teren românesc a dat producţii de o bogăţie ieşită din comun şi de o vigoare asemănătoare. Dar fenomenul ne-ar duce la pură statistică, utilă şi ea, nici vorbă, însă mai puţin relevantă cînd e vorba de *natura* acestor scrieri.

Cît priveşte fondul acestor posibile inspiraţii din folclor şi diversitatea lui, ajunge a spune aici că prin 1965 se inventariaseră în România vreo 250 de tipuri de basme cu animale, aproape 500 de tipuri de basme fantastice şi peste 100 de tipuri de basme nuvelistice (pentru a adopta clasificările propuse de specialişti în materie). Trebuie adăugat că, în general, aproape jumătate dintre acestea n-au fost înregistrate în tipologia internaţională propusă de Stith Thompson în *The Types of the Folktale* (Helsinki, 1961). Evident, de atunci tipologia românească a fost sporită cu noi date, încît se poate astăzi afirma că aproape 500 de tipuri de basme de circulaţie sau origine românească aşteaptă să fie integrate cercetărilor internaţionale de specialitate, modificînd substanţial unele date despre destinul mondial al basmului şi despre întruchipările lui naţionale. Tot astfel, fără a absolutiza, putem avansa opinia că în multe sectoare ale basmului, tezaurul românesc este probabil mai cuprinzător şi reprezentativ decît al altor popoare învecinate (maghiari, sîrbocroaţi, bulgari, albanezi, ucraineni, ruşi, polonezi etc.) sau mai îndepărtate. Într-o seamă de cazuri prioritate au, însă, cum e şi firesc, alţii. A nu se neglija, însă, nici împrejurarea că cercetări mai ample s-au efectuat la noi în ultimele

Scanned with OKEN Scanner

decenii, cînd proza populară este (întrucîtva, cu excepţia snoavelor şi anecdotelor) în evident declin, concurată de alte specii şi mai ales de radio, cinematograf, carte şi televizor, care anulează multe din ocaziile propice povestitului sau suplinesc nevoia de basm prin alte mijloace, generînd o altă mentalitate, inclusiv la copii, mari consumatori de basme mai ales în ultimele două-trei secole. Căci, altfel, în spiritul tradiţiei folclorice, povestitul este un fenomen specific maturilor (atît ca emiţători cît şi ca receptori), ei făcînd să supravieţuiască prin vreme destinul acestei ample specii. Cu toate acestea, deşi profund semnificative pentru existenţa speciei în literatura populară românească, cifrele de mai sus spun mai puţin în legătură cu înfăţişările actuale ale fenomenului. Pentru că destule dintre tipuri cunosc încă, în realitatea folclorică, nenumărate variante, ceea ce face ca ele să fie prezente infuz, întocmai ca unele balade, proverbe, zicători şi cîntece lirice, în întreaga conştiinţă românească, în care au pătruns pe cale orală (se cunosc la noi, cu deosebire în mediul rural, destui povestitori care au un repertoriu de 40—60 sau mai multe basme, performanţa unora atingînd un număr de 170, pe care le spun adesea, uneori într-o *sui-generis* competiţie cu alţii) sau prin intermediul diverselor volume antologice, prelucrări etc.

În vechime, dar cu prelungiri pînă în secolul nostru, era credinţa că, mai ales în locuinţele izolate, trebuia ca în fiecare seară să se spună minimum trei poveşti care alcătuiau un fel de zonă protectoare împrejurul respectivei incinte, împiedicînd duhurile rele să se apropie. O altă credinţă, trimiţînd direct spre oaia năzdrăvană din *Mioriţa*, dar cu posibile efecte asupra răspîndirii naraţiunilor populare, e aceea că dacă ciobanul poate spune în fiecare seară „de cînd dau oile la berbeci şi pînă cînd fată primul miel“ cîte o poveste (deci cca 150 de poveşti), atunci unul din miei va fi năzdrăvan şi-i va povesti tot ce se va întîmpla cu el şi cu ai lui. Faptul pare a fi caracteristic numai spaţiului etnic românesc şi el ar constitui una din explicaţiile extraordinarei răspîndiri a basmului la noi. Se cunosc chiar cîţiva creatori populari de basme, tributari în mică măsură arsenalului tradiţional, cum sînt însă cei mai mulţi colportori, cu tot talentul remarcabil al unora. Pentru basm e de notat, de asemenea, faptul că Hasdeu a propus mult disputata şi larg cunoscuta lui teorie privitoare la originea onirică a speciei (avînd în vedere unele asemănări dintre vis şi desfăşurarea basmelor), neînlăturată cu totul nici astăzi dintre alte posibile explicaţii genetice (antropologice, magice, totemice etc.).

Basmelor propriu-zise li se cuvin alăturate de îndată legendele, al căror repertoriu la noi este încă mai bogat. Fără a putea

Scanned with OKEN Scanner

face o evaluare exactă, se poate afirma că numărul subiectelor acestora trece de 5 000, cel al variantelor fiind practic imposibil de stabilit, deşi legendele nu sînt atît de proliferante sub acest aspect, ca basmele, cîntecele lirice sau snoavele, a căror putere de circulaţie este încă remarcabilă. Explicaţia acestei bogăţii constă în aceea că, pe lîngă multele legende cosmologice (îmbinînd străvechi elemente păgîne, laice, peste care s-au suprapus cele creştine), pe lîngă cele despre felurite fiinţe şi fenomene supranaturale, despre floră şi faună, geneza omului, despre sfinţi şi hagiografie etc., mai fiecare formă de relief, aşezare umană românească sau element toponimic are *povestea* sa. Pe urmă, istoria populară e din plin populată cu producţii de acest fel. Figuri istorico-legendare *(Domnul de rouă, Leri-împărat, Romănaş* etc.), voievozi şi domnitori *(Condeiele lui Vodă, Dragoş Vodă, Negru Vodă, Mircea cel Mare, Ştefan cel Mare, Ion Corvin, Vlad Ţepeş, Constantin Brîncoveanu, Cuza Vodă* şi alţii), haiduci *(Pintea, Vasile cel Mare, Darie, Pătru, Mantu, Dragu* etc. — mai toţi şi eroi de balade sau, în Moldova, de piese de teatru popular), căpetenii de răscoale *(Horia, Iancu)* etc., vin să diversifice acest amplu tablou legendar al istoriei, geografiei şi „genealogiei" pămînturilor româneşti şi a oamenilor lor. Ele vădesc apoi, singure, dar mai ales în ansamblu cu alte specii, o mare disponibilitate pentru mit şi poveste, o putere notabilă de îmblînzire a contrariilor şi de mîntuire a spiritului prin cunoaştere şi înţelepciune, de convertire (împreună cu snoavele şi anecdotele) a eşecului în umor şi pilduire, şi de transferare a faptelor în simbol şi parabolă, unde harul artistic şi inteligenţa pură sînt singurii stăpîni. Încît, folclorul trebuie văzut nu numai ca plăcere şi mijloc de satisfacere a curiozităţii, ci şi ca o modalitate esenţială de cutremurare şi liniştire înălţătoare a conştiinţelor, ca un aliment spiritual de neînlocuit pentru firea acestor oameni, cu ferme înclinaţii spre polivalenţă şi citire activă şi toleranţă a oricărei gramatici de semne, mai ales cînd ele şi înseamnă ceva în calea zădărniciei şi a agresivităţii de orice fel (fapt admirabil surprins de Sadoveanu în plina de tîlcuri şi de culoare masonică *Creanga de aur,* cu cel de-al 33-lea Deceneu al său — primul fiind fostul ucenic şi preot al lui Zamolxe). Straturile de spiritualitate pe care stă matca acestor producţii se cuvin învecinate, între altele, cu credinţele în care naşterea lui Isus e văzută ca un semn al fertilităţii (la Crăciun se tăia, în unele locuri, pentru rodire, „pîinea începutului", după cum în coarnele boilor ce merg primăvara la arat se puneau colaci etc.), cu cele în care pămîntul e viu şi astrele sînt neamuri cu oamenii, alcătuind o uriaşă familie cosmică, la care omul a aderat, diferenţiindu-se prin inte-

grare. De unde, solidaritatea lui motivată cu lumea, cu viaţa şi creaţia, oricîte jertfe ar presupune aceasta, totul fiind răscumpărat în final de zborul necesar în universalitatea cu care sîntem înfrăţiţi. Prezente în literatura veche (Neculce etc.) şi în cea modernă (Alecsandri, Bolintineanu, Gane, Coşbuc, Sadoveanu, Voiculescu, Ştefan Bănulescu etc.), ele constituie totodată şi o pînză submergentă a acesteia, răsărind în pagini uneori memorabile.

Vin la rînd snoavele şi anecdotele care, alături de calea orală, au cunoscut în ultimii vreo 150 de ani o difuziune extraordinară prin intermediul tiparului. Alcătuind *La typologie bibliographique des facéties roumaines* (1969), Sabina Cornelia Stroescu a inventariat un număr de 160 de titluri de volume conţinînd snoave şi anecdote şi 341 de periodice care le-au vehiculat (pentru volumul I al *Bibliografiei generale a etnografiei şi folclorului românesc*, epoca 1800—1891, s-au despuiat 1791 de publicaţii periodice !). Astfel s-au putut semnala 3 029 tipuri de snoave şi 199 tipuri de anecdote româneşti, circulînd în 10 442 de variante (care, însă, sînt departe de a însuma tot materialul existent în circulaţie orală). Dintre acestea numai 307 tipuri sînt calchiabile pe cele internaţionale stabilite de Anti-Aarne (în număr de 692), celelalte (2 722) fiind, probabil, tipuri prin excelenţă naţionale. Strecurate în proza cultă de la Neculce, Ion Creangă la M. Sadoveanu şi pînă la mulţi alţi prozatori de astăzi, snoavele şi anecdotele atestă, atît prin răspîndirea, dar mai ales prin originea celor mai multe, echilibrul moral al omului de pe aceste locuri, reacţia lui promptă şi percutantă la nedreptate şi urîţenie, la defecte şi monstruozităţi, fie acestea prezente în relaţiile sociale sau de familie, ţinînd de alcătuirea sufletească sau fiziologică, de educaţie, profesii, ori de vîrstă. Nici o autoritate, fie ea administrativă, religioasă ori laică, bazată pe avere sau pe alte prestigii, nu scapă umorului, ironiei sau satirei populare vehiculate în snoave, anecdote şi în mai recentele bancuri, dacă se observă vreo abatere de la reguli, de la normal şi firesc, de la bunul simţ popular, care funcţionează constant, necruţător şi detaşa, indicînd o sănătate morală şi o poftă de viaţă plenară, desfăşurată în cuprinzătoare moralitate şi toleranţă umană. E şi explicaţia marii lor răspîndiri şi a productivităţii lor necontenite, depăşind, poate, chiar lirica, nu atît de intens condiţionată, totuşi, de viaţă agoreică.

Împreună cu proverbele şi zicătorile (folosite ca procedeu de caracterizare, între alţii, de Anton Pann, Creangă, Odobescu, Panait Istrati, întocmai ca Rabelais sau Cervantes), cu strigăturile, cîntecele satirice şi poveştile, cu unele piese de teatru popular şi cu ghicitorile etc., ele alcătuiesc un cod etic popular în care nu ştii

Scanned with OKEN Scanner

dacă să admiri simțul perenității și al relativității, bogăția nuanțelor, forța expresivă, toleranța creatoare de valori, puterea de pătrundere a subtilităților psihologice, ori voioșia revărsată și grasă uneori (încă Eusebius din Caesarea observa, în *Pregătire evanghelică*, IV, 7,7 că sclavii geți și daci „de prin comedii" sînt „deprinși să-și ascută limba și să spună glume din limba dacică"), voința de echilibru și cunoaștere, harul pedagogic (activ deopotrivă în plan social și individual), îndoiala reflexivă, poanta adesea excepțională, familiaritatea cu lumea și farmecul explicării diverselor ei manifestări — sau toate dintr-o dată.

Un fenomen caracteristic în mare măsură folclorului literar românesc, dar nu numai lui, îl constituie migrarea șabloanelor, a formulelor stereotipizate, a „mitemelor", cum le zice Cl. Lévi-Strauss, a schemelor, motivelor și imaginilor, atît în cadrul aceleiași specii, cît și de la una la alta. Este o expresie a mobilității și funcționalității literaturii populare, a șlefuirii ei artistice și a remarcabilei sale puteri de adaptare la diverse împrejurări ale existenței, pe care tinde a o surprinde și exprima complex. Mai mult, așa-zisele specii scurte — proverbul, ghicitoarea, zicătoarea, anecdota, snoava, unele cîntece lirice etc. — circulă uneori integrate în balade, basme, orații, colinde, piese de teatru și în alte producții mai ample, avînd menirea de a pune în evidență diverse situații, conflicte, întîmplări și trăsături morale, de a alterna tonul și a capta atenția receptorilor. Se poate întîmpla cîteodată ca tocmai această recontextare să le salveze din neant, vehiculîndu-le ca scoicile în stîncă. La rîndul lor, și speciile ample interferează ades, între ele, mai ales basmul fiind acela ale cărui elemente se insinuează în balade (cu deosebire în cele fantastice), colinde, orații și chiar în lirică etc. E vorba de diverse șabloane (cei 3 frați din povești, dintre care cel mic mai isteț, îi întîlnim în unele variante ale *Mioriței*), simboluri (zmei, balauri, lei, cerbi etc., prezenți în basme, orații, colinde, balade), în general de imagini și viziuni care migrează dinspre basm, atestînd, poate, și prioritatea lui genetică, dar și învăluitoarea lui diversitate. Cum sublinia însă, într-un rînd, G. Călinescu, „frumosul prototipistic al schemelor în sine nu există", după cum „un unicat nu e un produs folcloric. Numai ceea ce există prin multe și diseminate variante constituie un document literar. Ceea ce nu se regăsește vertical și orizontal, adică retrospectiv și spațial, e o simplă fantezie. Șabloanele nu sînt geometric identice și se pot schimba. Totuși, umanitățile folclorice care stau la baza lor sînt stabile", pe temeiul lor înălțîndu-se adesea marile creații.

Cît privește lirica, unitatea ei e mai puțin tributară stereotipiilor decît cea a altor specii, deși nici aici improvizația nu e posibilă în afara unui cadru oarecum preexistent. De asemenea, spre deosebire de celelalte secțiuni ale literaturii populare, atestările sînt aici ceva mai recente, dincolo de secolul al XVIII-lea numai strict accidentale. Ținînd, însă, seama de amploarea fenomenului și de consistența excepțională pe care a evidențiat-o chiar din momentul cînd a început să i se acorde mai multă atenție, de imposibilitatea măcar a depistării și catalogării, necum a epuizării cunoașterii tuturor manifestărilor lui pînă în contemporaneitate (deși volumele în care a apărut se numără cu sutele, iar în arhive există alte zeci de mii de piese ce urmează a fi publicate) și mai ales de „culoarea" și uneori de însuși fondul liric al multor creații aparținînd altor genuri, atestate anterior (colinde, orații, unele proze epice etc.), precum și de unele imagini ce trimit foarte departe retrospectiv, — putem afirma, fără putință de replică, că poezia populară lirică românească are o vechime apreciabilă, urcînd probabil pînă către epoca genezelor acestui neam, dacă nu încă mai sus.

Dacă aplicăm aceeași metodă ca pentru balade, colinde și basme și constatăm, cum sugerează, indirect, cercetările, între alții, ale lui Tache Papahagi (din volumul *Poezia lirică populară*, 1967), că unele subiecte, motive și imagini din acest domeniu sînt comune numai românilor, aromânilor și grecilor (sau au o frecvență reprezentativă la aceste popoare), atunci am putea avansa și ipoteza că respectivele forme de lirică ar fi mai vechi decît momentul sosirii slavilor și altor seminții în zonă, ținînd, prin urmare, de un fond autohton cu o vechime cel puțin bimilenară, din care au fost „aduse" pe românește fără dificultăți. Tot așa s-ar explica originea, persistența și frecvența unor imagini păgîne, ducînd către vremurile precreștine (creștinismul pătrunzînd, cum se admite, la daco-romani, încă în primele secole de după apariția lui). Se știe, apoi, ce vechimi relevă poezia ceremonialului nupțial, a celui funerar sau a celui legat de unele obiceiuri sezoniere și cît de împletit este acolo și chiar consubstanțial epicul cu liricul, care ar fi fost greu să se insinueze în ele integral mai tîrziu, cînd ar fi trebuit să spargă și cadrele epico-narative. În fine, cine observă, în cadrul marii diversități a liricii populare românești, locul pe care îl ocupă imaginea codrului, a vieții pastorale, a naturii și sentimentelor fundamentale ale omului (iubire, noroc, moarte, soartă, bine, rău, dor etc.), poate medita și pe această cale la posibilitatea ca acestea să-l fi însoțit și exprimat mereu pe omul acestor locuri. Fondul de bază ține în orice caz de viața țărănească, cu aspectele ei agrare și păs-

Scanned with OKEN Scanner

toreşti. Dar ideea vechimii nu trebuie să ducă în vreun fel la credinţa îngustării filoanelor în viaţa modernă şi contemporană, la cea de arheologie şi arhivă, contrară dinamicii actuale a lucrurilor. De asemenea, nu se atentează astfel la vechimea, probabil cu mult mai mare, a altor producţii folclorice, cum ar fi cele legate de diverse ceremonialuri, proverbele, basmele etc., ci se subliniază doar împrejurarea că lirismul nu caracterizează doar omul relativ modern al acestui spaţiu (şi omul în general) şi că, în ansamblul artei, el are nu numai o pondere ci şi o desfăşurare în timp apreciabilă.

Din amplul evantai al liricii româneşti, care poate fi distribuită tematic într-una erotică, de înstrăinare, a naturii, socială, de haiducie, a cătăniei, funerară, a blestemurilor, nupţială, de joc şi petrecere, a muncii, de leagăn etc., etc., — s-ar desprinde ca profund caracteristică cea subsumabilă *doinei.* Dacă cuvîntul are o etimologie încă în cercetare (făcîndu-se apropieri cu *Diana,* cu lituanianul *daina,* cu sanscritul şi letonul *daiva,* cu avesticul *daena,* cu persanul *danah,* cu irlandezul *dan* etc., dar optîndu-se tot mai mult pentru originea lui dacică sau păstorească autohtonă — propunîndu-se, între altele, un punct eventual de pornire în cîntecul *de oi),* sigur este că starea poetică pe care o numeşte este profund caracteristică oamenilor din aceste locuri. Există *doine* de dor şi jale, de cătănie, haiducie şi revoltă, de dragoste şi înstrăinare, de înfrăţire cu natura, de singurătate şi altele, încît termenul ajunge uneori sinonim cu cel de *lirică.* Explicaţia constă în nota strict specifică pe care o au multe cîntece lirice româneşti, în sentimentul care stă la baza lor, atenuînd asperităţile, aprofundînd insondabil puritatea simţirii, delicateţea şi gingăşia, nuanţa statorniciei omului peste toate vicisitudinile. De unde, cariera ei în literatura cultă, mai ales printre marii poeţi (Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, Arghezi etc.), care au încercat să surprindă prin intermediul ei forme fundamentale ale simţirii naţionale.

Strîns unită cu doina, uneori îngemănată cu ea, e poezia *dorului.* Cuvîntul mai e cunoscut la irlandezi, însă încărcătura lui emoţională, diversitatea contextuală, caracterizează mare parte din structura şi existenţa sufletească a românului. Nostalgie, dorinţă, aspiraţie spre absolut, jale, nelinişte, apăsare sufletească etc. marchează cîteva dintre coordonatele acestui sentiment românesc, aproape inefabil, cu toată marea lui cuprindere. Acelaşi sentiment poate fi depistat adesea pe parcursul întregii noastre lirici culte, unde înfăţişările lui sînt aproape la fel de diverse. În fond, lirica română modernă este de neconceput şi de neînţeles în întreaga ei devenire fără strînse raportări la cea populară. De la Dosoftei,

Scanned with OKEN Scanner

acest Clément Marot al românilor care a tradus *Psalmii* lui David în ritm apropiat de cel popular, la poeții Văcărești, la Heliade Rădulescu, autor al unei mari poezii inspirate de mitul românesc erotic al *Sburătorului*, la Alecsandri, pe care descoperirea poeziei populare l-a determinat să renunțe a mai scrie versuri în limba franceză, la Eminescu, a cărui poezie are profunde îngemănări cu cea populară (poetul recurgînd uneori la subtile și semnificative parafraze), la Coșbuc (creator al unei viziuni lirice întemeiate ades pe cea populară), la Arghezi, Blaga, Barbu, Voiculescu, Cotruș, Beniuc, Ion Gheorghe, Ioan Alexandru și la mulți alții se poate semnala o prezență continuă a lirismului popular, a motivelor, imaginilor, subiectelor acestuia, care condiționează uneori din adînc și configurează specific poezia română modernă. Dacă narațiunile s-au infuzat frecvent în proba cultă, dacă elemente ale teatrului popular sînt prezente în dramaturgie (mai ales la începuturile acesteia și în chip semnificativ la Alecsandri), dacă alte specii sînt mereu reinvestigate și exploatate în diverse scrieri, lirismul popular depășește aceste date, integrîndu-se adesea organic în cel cult, conformîndu-l și potențîndu-i chipul de a vedea și intui lumea, calitatea lui funciară. O explicație trebuie căutată și în proeminența coordonatei lirice a sufletului românesc, dublat de înțelepciune, simț al nuanțelor și al măsurii, care-i dau acel sigiliu unic.

Pe lîngă speciile lirice menționate mai sus, se cuvine amintit că există o amplă poezie a vîrstelor sau a diverselor obiceiuri și a ceremonialurilor, unele implicînd adevărate nuclee continuu generative. Există un folclor al copiilor și mai ales pentru copii (cu deosebire cîntecele de leagăn, exploatate în cîteva rînduri de Arghezi), ca și unul legat de momentul nașterii și botezului acestora, cînd doinele, cîntecele augurale, descîntecele sînt la largul lor. Erotica vîrstei nubile și a celei mature, cu nemaipomenita ei diversitate, lirica privind vîrsta înaintată și cea legată de pragul ultim al vieții, aproape funerară, are iarăși însemnătatea ei în acest tablou de ansamblu. Peste acestea se suprapun cîntecele nupțiale de încîntătoare diversitate, marcînd momentele pregătitoare ale nunții și mai cu seamă ampla desfășurare a acesteia (extinsă uneori pe durata a 3—4 zile), cînd mai fiecare etapă presupune necondiționat prezența cîntecului, a doinei, a strigăturii, a liricii epigramatice, chiar a descîntecului, a altor specii mai mărunte, toate alcătuind un soi de cod de inițiere și protecție a tinerilor căsătoriți, un mijloc de lansare a acestora în noua etapă a vieții, căreia nu i se uită mai nici una dintre coordonatele esențiale. E un prilej de revărsare și înflorire a sufletelor, cînd structura lor lirică pare a condiționa totul din cele mai profunde straturi. Este un

moment fundamental al existenței omului, unul dintre cele mai însemnate din cele cîteva în care este protagonist (la naștere și înmormîntare, prezența celui în cauză e doar simbolică), iar obștea face totul, inclusiv pe calea liricii, pentru a-i da amploarea, gravitatea și dimensiunea existențială necesară. Astfel se explică de ce moartea cuiva înainte de nuntire este socotită, în mentalitatea populară, o gravă neîmplinire, recurgîndu-se uneori (ca și în *Mioriția)* la o „nuntă" simbolică, mortul fiind însoțit pe ultimul drum (cum se mai întîmplă uneori în Bucovina) de o mireasă sau un mire simbolic, ca și de cei ce-ar fi putut să-i fie tovarăși apropiați la nunta lui, îmbrăcați în haine adecvate nunții și nu înmormîntării. Unele cîntece de nuntă dobîndesc atunci o sfîșietoare tonalitate de bocet (dealtfel, și la nuntă există momente cînd cîntecul de jale e impresionant de percutant, pe fondul voioșiei generale, mai ales în cele marcînd despărțirea mirilor — cu deosebire a miresei — de vechea lor condiție, de părinți, de vechile habitudini, ca și pregătirea pentru cele viitoare, nu fără anume neliniște, fie ea și admirabil simulată, tocmai prin intermediul cîntecelor lirice, al căror repertoriu este atît de bogat încît *trebuie* să poată susține întregul ceremonial, fie el și cu durata de minimum o zi și o noapte.

Înmormîntarea e iarăși o sursă deosebită de lirism. Cel mai semnificativ este bocetul propriu-zis, ale cărui rădăcini coboară pînă în antichitatea timpurie. I se adaugă excepționale *cîntece ale bradului* (în multe zone se taie un brad din munte și se depune la capul mortului și pe mormînt, simbolizîndu-se astfel prezența pomului vieții, văzut și ca un fel de *axis mundi,* de care mortul nu e îndepărtat), de un tragism simplu și ritmat în sincope, prin care se sugerează și participarea simbolică a naturii la jalea celor în cauză, durerea ei după cel dispărut. Sînt apoi *cîntecele zorilor,* prin care se cere zilei să întîrzie pentru ca mortul să mai poată „sta" cu cei vii și să aibă timp pentru a-și „pregăti" ultima „călătorie". Soare, lună, stele, diverse forțe oculte ale existenței, ființe miraculoase sînt invocate pentru a contribui la călătoria fără peripeții a mortului și la „așezarea" lui cuvenită în lumea de dincolo : „Zorilor, zorilor / Voi surorilor, / Voi să nu pripiți / Să ne năvăliți, / Pînă și-o găti, / Dalbul de pribeag, / Un car cărător, / Doi boi trăgători, / Că e călător / Dintr-o lume / într-altă lume, / Dintr-o țară / În altă țară. / Din țara cu dor / În cea fără dor, / Din țara cu milă / În cea fără milă" etc. Odată ajuns „acolo", mortul nu e abandonat vreme îndelungată. În Oltenia, după slujba și masa ceremonială de 40 de zile, i se trimiteau pe apa curgătoare cea mai apropiată, în bocete sfîșietoare, colaci împodobiți cu flori și lumî-

nări aprinse, aşezaţi pe bucăţele de lemn ca să plutească (în general, pomenirea morţilor cuprinde o perioadă de 7 ani, dar la marile sărbători sînt evocaţi şi peste 2—3 generaţii). Surprindem şi aici o zare în lumina căreia lirismul funerar românesc (oarecum pe cale de reducere ca forţă de proliferare şi circulaţie) atestă aceleaşi străvechimi ale omului de aici, o mare familiaritate cu natura şi puterile ei, capacitatea de „îmblînzire" a existenţei şi de proiectare a ei în simbol, care-i asigură acestuia o verticalitate şi o demnitate înfrăţită cu cosmosul şi cu semenii în multe privinţe exemplară.

Dacă literatura legată de naştere şi înmormîntare este prin excelenţă lirică, cea implicată ceremonialului nupţial cunoaşte şi forme de epică în versuri, cum sînt oraţiile (dealtfel diferenţele dintre epic şi liric în literatura populară sînt doar aproximabile adesea, putîndu-se vorbi de un fundal liric al epicii şi de nuclee epice în lirică). Spuse, de regulă, înainte ca mireasa să meargă la cununie sau imediat după aceasta, oraţiile „povestesc" alegoric modul în care fiul de împărat şi-a găsit perechea. Pornit la vînătoare (aceeaşi vînătoare rituală, ca şi cea legată de întemeierea statelor, şi de alte mari evenimente, aici fiind vorba tot de o *întemeiere* — cu rezonanţe străvechi), acesta zăreşte o căprioară (care, uneori, se metamorfozează în floare, ca şi în episoadele nupţiale din basme), ce s-ar fi refugiat în casa respectivă şi care trebuie predată mesagerilor săi, altfel putîndu-se ajunge la conflict armat. Această canava, cu elemente de basm şi de ritual, de alegorie etc., alternează gravitatea cu umorul, planul fabulos cu cel concret-social, conferind nunţii o nouă dimensiune, iar căsătoriei un plus de solemnitate şi spectaculos, pentru a-i marca şi astfel extraordinara importanţă pentru viaţa celor doi protagonişti, sporind, totodată, coeficientul de participare a obştei la respectivul act. Dacă baladele ce se recită uneori la masa mare, seara, sînt ocazionale, aluzive, întrucîtva „adăugite" ceremonialul nupţial, oraţiile (unde şi cît se mai spun) sînt chiar constituenţi ai acestuia, alternativa lui laică cea mai profundă şi semnificativă. Căci, altfel, atît la nuntă, la naştere şi înmormîntare, cît şi în cadrul diverselor obiceiuri calendaristice, păgînitatea este atît de *prezentă*, „eficientă" şi organică încît aproape două milenii de practicare a cultului ortodox n-au putut-o scoate din uz (aşa, spre a da două exemple în acest sens, Floriile ce se sărbătoresc în duminica premergătoare săptămînii patimilor, îşi au originea în cultul zeiţei Flora, a cărei sărbătoare de primăvară se numea *Floralia-Florilia*, după cum *Rusaliile* amintesc de *Rosalia*, sărbătoarea trandafirilor, legată de cultul străvechi al morţilor etc.). Dimpotrivă, toată această

amplă, decisivă și caracteristică păgînitate blîndă sau îmblînzită a trebuit tolerată, lăsată să-și implice, în continuare, propria-i sacralitate, poezie și densitate sufletească, în existența acestor oameni, ducînd uneori la incredibile adaptări ale creștinismului la realitățile lor sufletești adînci, nereceptive la dogmă, la opresiune, care nu i-a putut nicicînd înfrînge.

Nu mai puțin generatoare de literatură sînt obiceiurile calendaristice, a căror dinamică și reluare la date oarecum fixe în fiecare an înlesnesc și rodarea continuă a textelor, verificarea actualității și șlefuirea lor. Ele marchează, ca și cele legate de viața omului, anumite praguri ale existenței, de unde și polifuncționalitatea lor, o anume ambiguitate și continuă desacralizare, prin alegorizare, recontextare socială și schimbare de mentalitate. Cele mai complexe sînt obiceiurile de iarnă, cînd așezările rurale intră într-un nou contact cu cosmicitatea. Colindele, vestind nașterea lui Hristos, cele de inaugurare a noului an calendaristic, spectacolele de teatru popular prilejuite de aceste evenimente : de păpuși (la cehi există o piesă de păpuși avînd ca temă răscoala din 1784 a lui Horia, Cloșca și Crișan), cu haiduci, spectacolele animaliere (capra, căluțul, turca, brezaia, buhaiul, carnavalul măștilor), aratul simbolic (amintind de sărbătoarea străveche a anului nou primăvara), urăturile copiilor etc. constituie momente în care fenomenul literar popular este nelipsit și, în multe cazuri, hotărîtor pentru existența respectivului fenomen, pentru aducerea lui continuă în actualitate, care, uneori, îl desmembrează, pervertește și diminuează, dar, la modul ei, îl și reconsacră (fapt caracteristic mai tuturor speciilor presupunînd mai mulți actanți sau un auditoriu mai larg). Dacă teatrul cu haiduci (dramatizînd balade haiducești sau antifeudale, ori evenimente din viața unui haiduc local), cel cu *Irozii* (înscenare a unor evenimente privind nașterea lui Hristos și a măcelului pus la cale de Irod), ori *Vicleimul* și altele asemenea sînt ceva mai recente, carnavalul animalier, spectacolele cu măști (sînt zone unde masca e folosită și în cadrul funerar), colindele și ceremonialurile legate de practicile agricole par a avea o vechime de mai multe ori milenară. Ca literatură, cele mai spectaculoase sînt colindele. Cele de Moș Ajun, vestind iminența nașterii lui Hristos, cele cu *Steaua*, anunțînd nașterea propriu-zisă și peripețiile legate de aceasta, relatate în *Biblie* (cu circulația în curs de restrîngere, dar amintind în multe locuri de Christmas-carolsurile engleze), sînt interesante și prin submergența mitologiei profane în cadrul lor (într-unele, la poarta raiului stă de pază un cioban, apar ființe fabuloase etc.). Ele se spun mai ales în „Ziua de Crăciun și de Bobotează / Cînd preoții botează / Norod creștinează", iar Moș

Crăciun este înveşmîntat ca un împărat din basme, pe al căror fundal şi în al căror spirit sînt „proiectate" aproape toate aceste scenarii, consolidîndu-şi astfel existenţa în timp : „Între doi umeri ai lui / Lucesc doi luceferi ! Dar din faţă şi din dos, / Dar din faţă ce-alucea ? / Lucea soare cu căldură. / Dar din dos ce mai lucea ? / Lucea luna cu lumina". Colindele profane reflectă un strat arhaic, în ele fiind prezente fiinţe de basm, ca leul (fapt specific colindelor româneşti), sora soarelui, cerbul (uneori Ioan Botezătorul e metamorfozat în cerb), oaia năzdrăvană, dulful mării, boul negru, calul năzdrăvan, fiara codrului, şoimul şi alte fiinţe cu virtuţi excepţionale, malefice sau benefice. Există şi colinde de doliu (pentru casele în care a murit cineva de curînd şi care nu pot rămîne „nesacralizate", nepuse în rînd cu lumea şi mai ales nu pot fi lăsate fără apărare un an întreg), colinde de zori (amintind întrucîtva cîntecul zorilor, caracteristic ceremonialului de înmormîntare), substratul cel mai vechi amintind riturile de fertilitate (vezi colindul *Judecata florilor*) şi rodire etc.

Cele mai multe evocă viaţa păstorească (*Ciobanul şi marea, Mioriţa* etc.) şi agricolă (*Lauda belşugului, Ce-i mai bun pe lume* etc.), ori au în vedere fetele de măritat (*Leagăn de mătase, Fată mîndră, Răpirea miresei* etc.), feciorul de însurat (*Voinicul şi leul, Flăcău chipeş călare, Voinicul şi fiara codrului, Cal şi fecior nensurat* etc.) sau viaţa gospodarului (*Bărbatul aşteptat acasă, Casă mîndră, Pereche ferice* etc.), a părinţilor şi copiilor acestora (*Părinţii vor să-şi vadă pruncii oameni, Fecior ajuns printre străini* etc.). Contaminate cu elemente biblice, cărturăreşti, cu cîntece lirice, balade, oraţii de nuntă şi basme, ele oglindesc multiplu existenţa, proiectînd-o în fabulos, care le evidenţiază din plin arhaitatea şi caracterul augural. Se vorbeşte de „luncile soarelui", de „prundul mării", de înfruntarea mării de către berbecii ciobanului, de „calea sus pe lîngă cer" etc., cu o dezinvoltură candidă, o forţă metaforică şi o familiaritate gravă, sublimată în decorativ, care le sporeşte farmecul.

Dată fiind repetarea lor seculară, canonizată, colindele s-au ermetizat în unele aspecte (ca şi descîntecele, ghicitorile şi jocurile pentru copii etc.), iar limba lor conţine cuvinte de o vechime apreciabilă, unele ieşite din uz, de un interes considerabil pentru lingvişti, din punct de vedere artistic ele situîndu-se la un nivel oricînd comparabil cu cel al poeziei medievale din Occidentul romanic. Dealtfel, fiindcă am pomenit cuvîntul *ermetism* se cuvine făcută menţiunea globală că se poate vorbi de un *sui-generis* clasicism folcloric (unii cercetători socotindu-l întîiul şi profund consolidatul clasicism românesc), de un romantism conţinut, de un naturalism

și un evident simbolism și expresionism, ba chiar de accente involuntar moderniste, caracteristice literaturii noastre populare și coincidente cu cea cultă (nu cronologic, ci substanțial), împrejurări de natură a releva diversitatea ei incomparabilă și interesul multiplu pe care îl comportă. (În această perspectivă, nu e o întîmplare că un inovator ca Ronsard își menționa originea românească, ori că, în epoca mai nouă, pămîntul românesc a dat creatori de direcții cu efecte în mai multe literaturi, ca Tristan Tzara, Eugène Ionesco, ori „lettristul" Isidore Isou, spre a nu aminti pentru alte domenii decît pe Brâncuși, despre care unii afirmă că a produs în sculptura europeană cea mai mare revoluție de la Phidias încoace.)

Nu mai puțin fabuloase sînt variantele *Pluguşorului*, evocînd muncile agricole cu belșugul lor și amintind, probabil, ceremonia primei brazde trase de șeful obștei patriarhale. Dinamice, pline de umor, proiectînd totul într-o zare de revărsare a unui inepuizabil corn al abundenței agricole, pluguşoarele prilejuiesc unul dintre cele mai gustate spectacole populare, în care epicul și liricul, solemnul și aluzivul, alegoria și ironia se împletesc în producții versificate, de o plastică oricînd relevabilă. Texte subsumabile în chip notabil literaturii mai produc *Paparudele* (practică de invocare a ploii amintind, după Roman Jakobson, de zeul Perum, după cum Iene Caloiene din *Caloianul* ar putea aminti, după etnologul suedez Waldemar Lingman, de mitul lui Tamus sau Marduk și chiar de riturile lui Osiris), evidențiind aceeași tendință de bunăstare și de dominare a forțelor oarbe ale naturii, *Cîntecul cununii* (cîntec de elogiere a secerișului și belșugului agricol) și altele cîteva (*Sorcova, Vasilca, Cîntecul lui Lazăr, Drăgaica* etc.), în general pe cale de dispariție, dar importante pentru deducerea complexă a oglindirii evolutive a spiritualității românești în literatura populară sau a originilor ei (e cazul, între altele, al *Cîntecului lui Lazăr*, inițial rit de fecunditate în spațiul carpato-danubiano-balcanic, contaminat cu cultul morților și cu practicile nupțiale, fără a-i șterge cu totul înțelesurile inițiale apotropaice, peste care s-a suprapus motivul biblic al lui Lazăr înviat din morți, dobîndind cu timpul caracter distractiv și devenind mijloc de a aduna daruri).

Cum am mai spus, acest tablou rezumativ, întocmit și în perspectiva celor ce urmează, a sacrificat foarte mult din alcătuirea lăuntrică a literaturii populare românești. El trebuie privit totuși și ca o încercare de a puncta coeficientul de participare locală (căci, zonal, folclorul românesc are încă un mare număr de nuanțe în plus) și națională la cultura universală. Nu e vorba de vreo obstinare în a ne ridica deasupra altora, ci de implicarea necesară în

cultura lumii a acestui sector de artă literară, fără a cărui cunoaştere tabloul aceleia ar fi incomplet. Cîntecul prin care spiritualitatea românească se roteşte în eternitate şi se semnalează altora în necontenita sa devenire este constituit dintr-o multitudine de straturi de artă pe care generaţiile succesive le-au chestionat şi îmbogăţit, selectat şi uneori simplificat şi chiar deteriorat în procesul de adaptare firească la noile complexităţi social-istorice şi etno-culturale, transmiţîndu-le urmaşilor, între care la loc de frunte se situează artiştii, gînditorii şi scriitorii ultimelor veacuri, care i-au conferit o nouă atestare şi un nou demers existenţial. Descoperirea acestui specific al universalităţii româneşti, existent difuz în folclor, a faptului că e conţinută în acesta o cultură complexă şi completă, ca proiecţie esenţială asupra existenţei, va înlesni şi mai justa percepere a celei moderne. Căci, fiind secole de-a rîndul singura manifestare a oamenilor de pe aceste locuri, literatura populară a continuat apoi să fiinţeze în paralel şi în contact cu cea cultă, devenind o sursă de bază a acesteia şi tonificîndu-se, din cînd în cînd, la rîndu-i, prin legăturile cu ea, cum se întîmplă mai ales în contemporaneitate. Iradiind către alţii (maghiari, turci, bulgari, sîrbocroaţi, ruşi, ucraineni, polonezi, germani, italieni, albanezi etc.), primind de la mulţi sau asemănîndu-se cu ei pînă la a da impresia de împrumut, literatura populară românească s-a aflat constant într-o semnificativă deschidere spre lume, prin care şi-a verificat şi consolidat modul de a-l întări pe om în diversele lui confruntări, de a popula universul cu semne şi simboluri, prin care existenţa să nu cunoască goluri, alunecări primejdioase ori inadmisibilă stagnare. Această necesitate de a *numi* totul, îmbinată cu reflexivitatea melancolică şi eficientă, cu sentimentul edificării prin sacrificiu, al libertăţii condiţionatoare şi generatoare de viaţă şi creaţie şi cu acela că totul are un rost, o explicaţie şi o devenire, conferă literaturii populare româneşti şi o anume „modernitate", o forţă prefiguratoare a celei culte, îngemănîndu-se, în multe privinţe cu ea şi chiar premodelînd-o multă vreme în substanţa ei. Străveche (căci unde-i sincretism şi ritualitate e şi străvechime) şi contemporană, pasivă şi dinamică, tinzînd a sincroniza conştiinţele unei comunităţi şi a le ţine în stare de veghe creatoare, prin care să-şi semnaleze prezenţa şi să împuţineze necunoaşterea în lume, caracterizată printr-o mare şi discretă tensiune interioară şi un unic proces de tipologizare şi simultană diversificare a datelor existenţei, imortalizate într-un număr apreciabil de capodopere, literatura română populară trebuie văzută şi ca o biruinţă a spiritului uman, un ghid al lui către sine însuşi şi către necunoscutul cu care se află mereu faţă în faţă.

Scanned with OKEN Scanner

Începuturile și conștiința de sine a literaturii române vechi

1. Preludiu daco-roman. Începuturile culturii și literaturii scrise pe pămîntul românesc

Pe teritoriul României s-au succedat, din Antichitate pînă la sfîrșitul Evului mediu, mai multe feluri de scriere și limbi de cultură, care n-au fost totdeauna identice cu limba populației băștinașe. Cele mai vechi inscripții în limba greacă descoperite în Dobrogea, teritoriu de intens contact între geto-daci și greci, datează din secolul VI î.e.n. Rudimente de scriere cu litere grecești, probabil în limba dacilor, au fost descoperite la Sarmizegetusa, pe blocuri de piatră provenite de la o construcție din epoca lui Burebista (cca 70—44 î.e.n.) sau a urmașilor săi imediați. Mai tîrziu, pătrunde dinspre sud scrierea latină, prima inscripție fragmentară, descoperită nu de mult la Ocnița (jud. Vîlcea), provenind din epoca lui Augustus (63 î.e.n. — 14 e.n.). În ultimii ani ai domniei acestui împărat, sub care fusese cucerită Scythia Minor (Dobrogea, în anul 28 î.e.n.), a fost „relegat" la Tomis (azi Constanța) marele poet latin *Ovidiu*, care și-a petrecut aici ultimii ani ai vieții (8 — 17 sau 18 e.n.), cunoscînd îndeaproape pe geții localnici și învățîndu-le limba. După moartea lui Augustus, el a compus în această limbă chiar un poem („...Am scris în graiul getic, / Cuvintele barbare le-am pus în vers latin !"), al cărui conținut îl aflăm din epistola *Către Carus* (*Pontice*, IV, 13).

Din păcate, acest poem nu ni s-a păstrat, astfel că singurul text dacic de care avem cunoștință este celebra inscripție de la Sarmizegetusa, *Decebalus per Scorilo* „Decebal, fiul lui Scorilo", datînd din epoca regelui erou (87—106 e.n.). Că la curtea lui latina începuse să se utilizeze ca limbă diplomatică o știm din informația transmisă de Dio Cassius privind scrisoarea expediată împăratului Domițian în anul 89, ca și mesajul adresat lui Traian în timpul primului război dacic (101—102 e.n.).

După cum se știe, odată cu ocuparea Daciei de către armatele lui Traian, în anul 106, limba și scrierea latină pătrund masiv în noua provincie, pe teritoriul căreia s-au păstrat circa 3 000 de inscripții din perioada romanizării oficiale (106—271), iar cîteva chiar din secolul IV, alături de cele circa 1 500 de inscripții grecești și latine din Scythia Minor.

Evident, cunoașterea scrisului de către strămoșii poporului român, daco-geții și, mai ales, coloniștii romani — a căror limbă s-a generalizat pe teritoriul Daciei, Scythiei Minor și al Moesiei, transformîndu-se în secolele V—VIII în limba română comună, îmbogățită cu unele elemente lexicale traco-dace —, reprezintă implicit începuturile culturii sale. Răspîndirea relativ largă a scrisului, cel puțin în orașe, a avut drept corolar apariția unor texte ce se ridicau la un anumit nivel literar, ca, de exemplu, versurile dedicatorii de pe un altar din Germisara (azi Geoagiu-Băi, jud. Hunedoara) :

[Hanc ti]bi marmoreo caesam de monte d[icavi]
Regina undarum, nympha, nemo[ris]
[Vo]to damnasti p[er]fecta quem prece Bassus
M[oe]nti[a]e pro[p]ter moenia Germisarae.

Sau epitaful unui veteran de la Tibiscum (azi Jupa, jud. Caraș-Severin) :

Hanc sedem longo placuit sacrare labori
Hanc requiem fessos tandem qua concedere artus
Ulpius emeritis longaevi muneris annis
Ipse suo curam titulo dedit, ipse sepulcri
Arbiter hospitium membris fatoque parav[it].

2. Perioada marilor migrații

Retragerea la sud de Dunăre a stăpînirii oficiale romane (în anii 271—275) — nu și a locuitorilor de rînd, majoritatea geto-daci romanizați și coloniști romani împămînteniți — și perindarea timp de mai multe secole a popoarelor migratoare (goții, vandalii, gepizii, hunii, avarii, slavii, bulgarii, ungurii, pecenegii, cumanii, tătarii) au făcut dificilă continuarea unei vieți statale durabile și a culturii scrise, bază a oricărei activități intelectuale mai înalte. În acest răstimp sînt semnalate pe teritoriul vechii Dacii puține inscripții, mai întîi încă în limba latină, ca cea de la Biertan (jud. Sibiu) din sec. IV, atestînd, în mod categoric, răspîndirea creștinismului la nordul Dunării, după oficializarea lui în Imperiul

Roman, în timpul lui Constantin cel Mare (a. 313), care a recucerit zona sudică a României de astăzi. Sensibil mai numeroase sînt inscripțiile creștine din secolele IV—VII (peste 70, în greacă și latină), descoperite în Scythia Minor, unde încă din sec. IV era un episcopat la Tomis. De la sfîrșitul acestei perioade datează și celebra consemnare a vorbirii romanice la sudul Dunării, sub anul 587, în *Istoriile* lui Theophilaktos Simokattes (scrise în anii 610—641) : *Torna, torna (fratre,* adaugă Theophanes Confessor, în *Cronografia* sa, compilată după izvoare mai vechi, în anii 810—814). Mărturiile epigrafice și arheologice privind răspîndirea creștinismului sînt confirmate de însăși limba română, care păstrează un număr apreciabil de termeni creștini de origine latină : *altar, biserică, a boteza, creștin, cruce, a cumineca, Dumnezeu, înger, păgîn, preot, rugăciune, sînt* „sfînt", *scriptură* ș.a. Acest fapt are o însemnătate deosebită, căci — alături de cuvintele *carte* și *a scrie* — constituie o dovadă categorică a răspîndirii cuvîntului scris în pături largi populare, fenomen specific creștinismului, spre deosebire de religiile precedente.

Din aceleași secole ale marilor migrații au rămas pe teritoriul României și alte inscripții, ca cea runică vizigotă de pe tezaurul de la Pietroasa (jud. Buzău), datînd probabil din anii 376—380, sau cele turcice cu litere grecești și rune, de pe tezaurul de la Sînnicolau-Mare din Banat (sec. X—XI), ori, în sfîrșit, cele de asemenea runice, într-o limbă necunoscută, descoperite în biserica-cuțele de la Murfatlar (jud. Constanța), alături de cele cîteva grecești și slave vechi chirilice (și glagolitice).

În tot acest răstimp de cîteva secole, consemnările în scris ale *cuvîntului românesc,* cu o anumită valoare literară, sînt foarte puține. Astfel, putem menționa răspunsul lui Menumorut, duce al Bihariei (Țara Crișurilor), trimis regelui ungur Arpad, prin solii săi, la începutul secolului X și conservat în *Gesta Hungarorum* ale Notarului Anonim (P[etru ?]), redactate în a doua jumătate a secolului al XII-lea, pe baza unor izvoare scrise mai vechi. Iată acest text, ce poate fi considerat drept prima expresie a concepției românești de apărare demnă a patriei — de a cărei autenticitate nu avem a ne îndoi, dat fiind caracterul cronicii —, ce deschide seria unor texte oratorice și diplomatice celebre în istoria gîndirii politice și literaturii române vechi (Vlad Țepeș, Ștefan cel Mare, Neagoe Basarab, Ștefăniță voievod și alții) :

Dicite Arpadio duci Hungarie, domino uestro, debitores sumus ei, ut amicus amico, in omnibus, que ei necessaria sunt, quia hospes homo est, et in multis indiget. Terram autem, quam petiuit a nostra gratia, nullatenus concedimus nobis uieutibus. Hoc etiam

indigne tulimus quod Salanus dux ei concessit maximam terram, aut propter amorem, ut dicitur, aut propter timorem, quod negatur. Nos autem nec propter amorem nec propter timorem ei concedimus terram, etiam quantum pugillus caperet, licet dixerit ius suum esse. Et uerba sua non conturbant animum nostrum eo, quod mandauerit nobis se descendisse de genere Atthile regis, qui flagellum dei dicebatur, qui etiam uiolenta manu rapuerat terram hanc ab atthauo meo, sed tamen modo per gratiam domini mei imperatoris Constantinopolitani [1] *nemo potest aufere de manibus meis* [2].

3. Limbile de cultură medievale

În această epocă, teritoriul românesc era despărţit de Imperiul Roman de Răsărit (Bizantin), a cărui parte nordică, pînă la Dunăre, fusese în secolele VI—VII ocupată de slavi, ce şi-au organizat treptat primele state feudale. Astfel, în anul 681, conducătorul protobulgarilor, Asparuh, organizează primul stat slavo-bulgar, ce se va creştina oficial peste aproape două secole, în anul 865, sub cneazul Boris-Mihail. În aceste condiţii, limba şi cultura greacă, dominante în Imperiul Bizantin — în timp ce în întreaga parte apuseană a creştinătăţii limba cultului religios şi a culturii, în genere, era latina — nu mai puteau fi extinse pînă la nordul Dunării. Statul slavo-bulgar a adoptat curînd după anul 885 cultul în limba majorităţii poulaţiei sale, *slava veche*, în care marii misionari tesaloniceni, Constantin-Chiril şi Metodie, propagaseră creştinismul în Marea Moravie, între anii 863—885. Renunţînd în cea mai mare parte la alfabetul creat de Constantin-Chiril (cunoscut sub numele de *glagolitic*), ucenicii refugiaţi în Bulgaria, după moartea lui Metodie, au adaptat pentru scrierea limbii slave

[1] Aluzie la suzeranitatea (mai mult nominală) a împăratului bizantin.

[2] *„Spuneţi lui Arpad, ducele Hungariei, domnului vostru. Datori îi sîntem ca un amic unui amic, cu toate ce-i sînt necesare, fiindcă e om străin şi duce lipsă de multe. Teritoriul însă ce l-a cerut bunei voinţe a noastre nu i-l vom ceda niciodată, cîtă vreme vom fi în viaţă. Şi ne-a părut rău că ducele Salanus i-a cedat un foarte mare teritoriu, fie din dragoste, cum se spune, fie de frică, ceea ce se tăgăduieşte.*

Noi însă, nici din dragoste, nici de frică nu-i cedăm din pămînt nici cît un deget, deşi a spus că are un drept asupra lui. Şi vorbele lui nu ne turbură inima, că ne-a arătat că descinde din neamul regelui Athila, care se numea biciul lui Dumnezeu. Şi chiar dacă acela a răpit prin violenţă această ţară de la strămoşul meu, acuma însă, graţie stăpînului meu, împăratul din Constantinopol, nimeni nu poate să mi-o mai smulgă din mîinile mele".

vechi alfabetul grecesc majuscul, creînd un nou alfabet, numit ulterior *chirilic*. Copiind și răspîndind cărțile fundamentale de cult traduse încă de Constantin-Chiril și Metodie, ucenicii și continuatorii lor au tălmăcit ei înșiși noi texte bizantine de edificare filozofico-religioasă și culturală și au compus primele scrieri originale.

Nu-i de mirare, deci, că în aceste condiții legăturile directe ale românilor cu Imperiul Bizantin încep să slăbească și că, odată cu textele religioase, pătrunde pe teritoriul nostru această nouă limbă de cultură și noul alfabet, cel chirilic.

Cele mai vechi mărturii scrise în această privință au fost descoperite pe teritoriul Dobrogei : *Inscripția din anul 943* de la Mircea-Vodă și *Inscripțiile de la Murfatlar,* databile în a doua jumătate a secolului X—prima jumătate a secolului XI, precum și unele fragmentare de la Garvăn și Niculițel, la care se adaugă cele de la Bucov, de lîngă Ploiești, din aceeași epocă. *Inscripția din anul 943* ar putea fi considerată primul izvor istoriografic autohton, informîndu-ne despre jupanul local *Dimitrie,* dar din păcate s-a păstrat cu totul fragmentar. În schimb, cîteva din *Inscripțiile de la Murfatlar* sînt mai complete, unele consemnînd venirea unor preoți și a unor credincioși locali, iar alta reproducînd chiar un fragment evanghelic. Semnificativă este utilizarea într-una din inscripții a cuvîntului românesc *agust,* care, împreună cu alte cîteva românisme glosate în texte slave și latine din aceeași epocă, deschide seria din ce în ce mai bogată de atestări a cuvintelor românești, mai ales în documentele slavo-române, anterioare primelor texte scrise în limba națională.

Dar *slavona* — formă înnoită și diversificată a slavei vechi — nu a fost singura limbă de cultură în Țările Române. Alături de ea, *latina* a fost reintrodusă pe teritoriul Transilvaniei în secolul al XI-lea, mai întîi ca limbă a cultului catolic, îmbrățișat de unguri, iar apoi și a cancelariei voievodale și a celor orășenești. Din Transilvania, alfabetul și limba latină medievală s-au extins din nou și în cele două Țări Române extracarpatice, începînd din secolul al XIII-lea prin coloniștii sași și unguri și clericii catolici, așezați în diverse orașe, ajungînd a fi utilizate în cancelariile domnești încă din secolul al XIV-lea. Motive confesionale au făcut însă ca latina să nu depășească aici, timp îndelungat, funcția de limbă a relațiilor diplomatice cu țările catolice, devenind abia mai tîrziu, la unii cărturari, limbă a literaturii. Limba populară, *româna,* a început a fi utilizată în scris încă din ultimele decenii ale secolului al XV-lea (pentru care avem știri indirecte), primul text conservat fiind însă celebra *Scrisoare a lui Neacșu din Cîmpulung* din 1521. În sfîrșit, românii au mai utilizat ca limbi diplomatice

și chiar literare — în funcție de mediul în care s-au format ori activat unii din ei — *polona, germana, italiana, greaca* și *rusa*.

Așadar, românii s-au încadrat în mișcarea culturală a Europei, mai ales a celei sud-estice și centrale, recurgînd la mai multe limbi scrise, clasice — potrivit tradiției — sau noi, între care, propria lor limbă vie capătă preponderență începînd cu secolul Reformei, al XVI-lea.

Prin intermediul slavonei, pătura cultă românească (clerici, domni, boieri, dieci de cancelarie, copiști) a făcut cunoștință cu un bogat tezaur literar de origine bizantină, la care s-au adăugat diverse scrieri ale slavilor de sud (cele mai vechi manuscrise slavone care s-au păstrat pe teritoriul României datează din secolele XII—XIV). În afara cărților fundamentale de cult, copiștii români, începînd cu celebrul **Gavriil Uric** din prima jumătate a secolului al XV-lea, au difuzat în numeroase copii operele „părinților bisericii", texte cu caracter filozofico-religios, moral, ascetic, dar și cu caracter juridic, literar (romanele și cărțile populare: *Alexandria, Varlaam și Ioasaf* și altele), istoriografic (cronografiile și cronicile universale ale patriarhului Nichifor, Gheorghe Amartolos, Simeon Magistrul și Logofătul, Ioan Zonaras și Constantin Manasses). Alături de acestea, românii au cunoscut *Viața lui Constantin-Chiril* în diverse redacții, scrierea filologică *Despre litere* a călugărului Hrabr, scrierile religioase ale lui Climent al Ohridei, Ioan Exarhul sau cele de mai tîrziu ale lui Eftimie al Tîrnovei și ale ucenicilor și continuatorilor săi, *Cronica anonimă bulgară*, biografii ale regilor și arhiepiscopilor sîrbi (*Sbornicul lui Danilo* ș.a.), letopisețe sîrbești, conservate pînă astăzi în excelente copii slavo-române, ce au fost luate adesea drept bază a edițiilor moderne.

După constituirea statelor feudale românești, prin reunirea mai multor cnezate și voievodate, atestate de pe la sfîrșitul secolului IX—începutul secolului X, cele mai vechi inscripții în limba slavonă cunoscute sînt: *Inscripția de pe peretele bisericii din Streisîngeorgiu (jud. Hunedoara)* din 1313—1314, recent descoperită, atestînd o străveche viață culturală patronată de cnezii români locali, și *Inscripția de pe peretele Bisericii Domnești de la Curtea de Argeș* din anul 1352, consemnînd moartea primului domn al Țării Românești, Ioan Basarab. Deși încă din această epocă au existat cancelarii domnești (poate și de mai înainte), vicisitudinile vremurilor au făcut ca primele documente să dispară, cel mai vechi păstrat fiind abia din 1374.

În această ambianță politică — consolidarea statelor feudale românești în secolul al XIV-lea — și culturală, determinată mai

ales de contactul cu cultura bizantino-slavă, apare şi se dezvoltă literatura română originală, mai întîi în slavonă, iar apoi şi în limba vie naţională, alături de latină şi de alte limbi de cultură europene. În funcţie de personalităţile proeminente care au patronat-o sau ilustrat, de genurile preponderente într-o epocă sau alta, ca şi de limba în care a fost scrisă, literatura română în primele secole de dezvoltare ne apare într-o succesiune ascendentă de epoci, care coincid aproximativ cu limitele dintre secole, înăuntrul fiecăruia distingîndu-se mai multe perioade şi orientări.

4. Perioada formării şi consolidării statelor feudale româneşti (a doua jumătate a secolului al XIV-lea şi secolul al XV-lea)

În condiţiile preponderenţei, cel puţin la început, a bisericii ca factor cultural în Ţările Române, ca şi în întreaga Europă, ale organizării ierarhiei superioare şi a primelor mănăstiri, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, cu clerici în cea mai mare parte români, dar şi slavi de sud şi greci, era de aşteptat ca primele scrieri originale să aibă caracter religios. Astfel, **Nicodim**, egumenul primelor mănăstiri din Ţara Românească, sîrb venit de la Muntele Athos, este autorul a două scrisori cu conţinut religios, pierdute din păcate, dar cunoscute din răspunsurile patriarhului Eftimie al Tîrnovei, databile între anii 1385—1391, şi copistul celui mai vechi manuscris slavon *datat* din Ţările Române, ce ni s-a păstrat, *Tetraevanghelul* din 1404—1405. Ceva mai tîrziu, **Filotei**, fost logofăt al lui Mircea cel Bătrîn (1386—1418), compune cîteva imnuri religioase, numite *Pripeale*, difuzate în mai multe manuscrise slavo-române şi ruse din secolele al XV-lea—al XVII-lea, în tipărituri slavone (începînd din 1536) şi române (din 1703).

Cel mai însemnat scriitor religios din această perioadă este însă **Grigorie Ţamblac** (cca. 1364—1420), spirit european, aparţinînd în acelaşi timp literaturilor bulgară, sîrbă şi ruso-ucraineană, originar din Tîrnovo, trimis în Moldova de Patriarhia constantinopolitană pentru a aplana conflictul dintre aceasta şi biserica ţării, în fruntea căreia fusese înscăunat prin 1387—1391 mitropolitul Iosif Muşat, fratele domnului Petru Muşat. Rămas cîtva timp la Suceava (cca. 1401—1404), Grigorie Ţamblac a rostit în biserica mitropolitană cîteva predici, ce s-au păstrat în manuscrise slavone, şi a compus un preţios text hagiografic-istoric, *Mucenicia sfîntului Ioan cel Nou*, probabil în 1402, cu prilejul aducerii moaş-

telor acestuia la Suceava de la Cetatea Albă. *Viaţa*, scrisă după canoanele timpului, cuprinde în partea finală o pagină de cronică a Moldovei, consemnînd în cuvinte meşteşugite întîmpinarea cortegiului de către domnul ţării, Alexandru cel Bun, boieri, clerici şi popor. Această scriere, păstrată în mai multe manuscrise (cel mai vechi a fost copiat de Gavriil Uric, în 1439), a fost augmentată prin 1531—1534 de **Teodosie,** egumenul Mănăstirii Neamţu (ulterior episcop de Rădăuţi), iar mai tîrziu a fost tradusă şi amplificată în româneşte de mitropolitul Varlaam în celebra sa *Carte românească de învăţătură* (1643).

Slavona fiind însă o limbă străină pentru cărturarii şi clericii români, aceştia s-au încumetat rareori s-o utilizeze în scrieri religioase. În schimb, răspunzînd unor necesităţi politice stringente, legate de lupta pentru păstrarea fiinţei naţionale şi a independenţei ţării, mai ales în faţa pericolului turcesc, diecii din cancelaria gloriosului domn *Ştefan cel Mare* (1457—1504) au redactat, desigur, sub supravegherea marelui logofăt — din 1475 pînă în timpul lui Bogdan III, acesta a fost **Tăutul** — şi, indirect, a domnului, *Letopiseţul de cînd s-a început Ţara Moldovei*, în care au recurs, pentru epoca anterioară (începînd de la Dragoş voievod, 1352—1353), la tradiţia orală şi la unele însemnări analistice. Partea cea mai dezvoltată a letopiseţului, cu preocupări literare şi reflecţii morale, pe lîngă relatarea detaliată a evenimentelor — aşa cum ni s-a păstrat într-un manuscris din secolul al XVI-lea (cu ultimele 2 file lipsă, întrerupîndu-se brusc la 1507) — este consacrată lungii domnii a lui Ştefan, glorificînd mai ales luptele de apărare a ţării împotriva încercărilor de cotropire din partea imperiului turcesc şi a incursiunilor armatelor regilor ungur şi polon. Iată, de exemplu, cum este descrisă victoria de la Vaslui asupra armatelor turceşti :

În anul 6983 [1475], *ianuarie 10, marţi, a fost război la Vaslui cu puterile turceşti şi a biruit atunci Ştefan voievod, cu mila lui Dumnezeu şi cu ajutorul lui Iisus Hristos, fiul lui Dumnezeu celui viu, care s-a născut din preacurata fecioară spre mîntuirea noastră. Şi i-a dat Dumnezeu pe ei, limbi necredincioase, în ascuţişul săbiei şi-au căzut atunci mulţime mare nenumărată şi au fost prinşi de vii mulţi fără de număr, care de asemenea au fost tăiaţi, numai pe unul l-au lăsat viu, pe fiul lui Sac paşa. Şi steagurile lor împreună cu schiptrele cele mari au fost luate, mai mult de 40 de schiptre. Iar Ştefan voievod s-a întors cu toţi oştenii săi ca un purtător de biruinţă în cetatea sa de scaun, Suceava, şi i-au ieşit în întîmpinare mitropolitii şi preoţii, purtînd în mîini sfînta evanghelie şi slujind şi lăudînd pe Dumnezeu pentru darul*

Scanned with OKEN Scanner

cel de sus și binecuvîntînd pe domn : „Să trăiască domnul!" Și a fost atunci bucurie între oameni și între toți domnii dimprejur și la toți domnii dreptcredincioși, pentru că a biruit Domnul limbile păgîne cu mîna robului său, Ioan Ștefan voievod.

Continuarea cronicii domnești după 1507, în timpul urmașilor lui Ștefan cel Mare, este confirmată de celelalte variante păstrate : *Povestirea pe scurt despre domnii Moldovei* (așa-numitul *Letopiseț de la Putna*, I și II, mergînd pînă la 1518, respectiv 1526) și *Cronica moldo-polonă*, tradusă și redactată, în partea finală (pînă în 1564), de un polonez (poate solul *Nicolae Brzeski*). În fine, *Letopisețul Moldovei* s-a păstrat și în alte două prelucrări străine : *Cronica moldo-germană*, cu titlul în latină, *Cronica breuiter scripta Stephan[i] Dei gracia Voyvoda[e] Terrarum Moldannens[ium] necnon Valachyens[ium]* (1457—1499, copiată în 1502) și *Cronica moldo-rusă*, cuprinzînd o interesantă legendă despre originea latină a poporului român și expunerea succintă a istoriei Moldovei pînă la 1504.

Domniile mai scurte și mai tulburi din Țara Românească n-au putut asigura pentru această epocă redactarea unei cronici oficiale. Vom consemna însă, în lipsa acesteia, printre alte texte cu caracter diplomatic-istoric și oratoric — cele mai elocvente fiind *Scrisoarea lui Ștefan cel Mare către principii străini* (25 ianuarie 1475) și *Expunerea lui Ioan Țamblac, sol și unchi al lui Ștefan cel Mare, în fața senatului venețian* (8 mai 1477), ambele păstrate în limba italiană, iar dintr-o epocă ulterioară *Solia lui Ștefăniță voievod expusă în seimul polonez de Luca Cîrjă* (1523), conservată în limba polonă — *Memoriul lui Vlad Țepeș către Matei Corvin*, redactat în limba latină de **Radu Gramaticul**, la 11 februarie 1462, în care intempestivul domn expune în stil de cronică rezultatele victorioase ale incursiunilor sale la sudul Dunării, în urma provocărilor turcești, și solicită ajutor pentru apărarea țării și a „creștinătății", „deoarece nu vrem să fugim înaintea sălbăticiei lor, ci să avem, în orice chip, luptă cu ei". Povestirile legendare germane (*Die Geschichte Dracole waide*) și ruse (*Skazanie o Drakulě voevodě* „Povestire despre Dracula voievod"), păstrate în manuscrise și incunabule, începînd din același an, 1462, respectiv din 1488, care au dat naștere unei întregi literaturi fantastice în Occident, pînă aproape de zilele noastre, nu aparțin literaturii române, decît poate prin fondul unor anecdote, ce au putut apărea în Țara Românească și în Transilvania.

Scanned with OKEN Scanner

5. Zorile Umanismului şi ale Renaşterii în Ţările Române. Primele texte în limba română (secolul al XVI-lea)

Ţările Române s-au aflat în necontenit contact nu numai cu ţările vecine şi, pînă în 1453, cu Bizanţul — ai cărui continuatori în plan politico-diplomatic şi spiritual-artistic s-au considerat domnii români, unii căsătoriţi cu prinţese bizantine, ca Ştefan cel Mare cu Maria de Mangop —, ci şi cu ţările Europei centrale şi apusene, de unde au iradiat marile idei şi realizări ale Renaşterii şi ale Reformei, atît în plan ideologic şi literar, cît şi artistic (arhitectură şi pictură). Mircea cel Bătrîn, Iancu de Hunedoara, Vlad Ţepeş, Ştefan cel Mare, apoi fiul său Bogdan şi contemporanul acestuia, Neagoe Basarab, trimit şi primesc solii din Italia sau luptă în cadrul coaliţiei antiotomane, patronate de Papă.

În aceste condiţii, secolul al XVI-lea debutează în Ţările Române, pe plan cultural, cu o inovaţie europeană tipic renascentistă şi umanistă, avînd cele mai profunde urmări asupra culturii : introducerea tiparului. La numai şase decenii după celebra invenţie a lui Gutenberg (1447), Ţara Românească se înscrie printre primele centre ale tiparului din Europa Răsăriteană, dînd la iveală, prin osîrdia meşterului muntenegrean, ieromonahul **Macarie**, şi a ucenicilor săi de la Tîrgovişte, primele cărţi de cult în limba slavonă, atît pentru români, cît şi pentru popoarele slave vecine : *Liturghierul* (1508), *Octoihul* (1510) şi *Evangheliarul* (1512), ale căror epiloguri elogiază patronajul domnilor români şi răspîndirea cuvîntului scris în rîndurile oamenilor simpli.

Reeditarea recentă, prima cu adevărat ştiinţifică, şi exegezele ce i-au fost închinate au redat literaturii române, în toată strălucirea ei, cea mai însemnată operă literară românească din secolele al XIV-lea—al XVI-lea şi una din cele mai reprezentative pentru întreaga literatură de expresie slavonă, ce poate sta cu cinste alături de scrierile similare renascentiste europene ale epocii : *Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, operă literară de o înaltă valoare artistică şi, în acelaşi timp, o adevărată enciclopedie moral-politică, filozofică şi pedagogică, sinteză a gîndirii şi experienţei româneşti din veacul de mijloc, scrise (sau dictate) şi alcătuite, în partea antologică, de înţeleptul domn, în ultimii ani ai domniei şi vieţii sale. Fiu de domn, „adoptat“ de puternica familie a boierilor Craioveşti, ucenic al fostului patriarh al Constantinopolului şi mitropolit al Ţării Româneşti, Nifon II, rudă, prin soţia sa Despina, cu Maxim Brancovici (descendent al despoţilor sîrbi şi un timp mitropolit al ţării), **Neagoe Basarab**,

Scanned with OKEN Scanner

devenit el însuși domn (1512—1521), era, desigur, unul din cei mai culți oameni ai epocii — să nu uităm că a fost inspiratorul și ctitorul capodoperei arhitecturale de la Curtea de Argeș —, pentru a putea compune și antologa (probabil, secondat de un copist) o operă atît de complexă. Păstrate fragmentar într-un manuscris slavon contemporan (poate chiar exemplarul oficial), în traducere românească completă (sec. al XVII-lea) și în traducere grecească parțială, *Învățăturile* cuprind, în partea I, o antologie cu comentarii *ad usum filii Theodosii*, cu fragmente extrase din *Vechiul Testament* (mai ales despre regii Izraelului), din *Noul Testament*, din *Viața lui Constantin cel Mare*, alcătuită de Eftimie al Tîrnovei după izvoare bizantine, din omiliile lui Ioan Hrisostomul și Efrem Sirul, ca și din romanul *Varlaam și Ioasaf*. Partea a II-a cuprinde 13 capitole într-o anumită măsură antologate — din *Umilința* lui Simeon Monahul, *Alexandria*, *Scara* lui Ioan Climax și din alte texte de edificare morală — și comentate, în rest originale. „Cheia de boltă" o constituie capitolul VIII, *Învățătură a lui Neagoe voevod către fie-său Theodosie voevod și către alți domni, către toți, pentru solii și pentru războaie*, cel mai vibrant, chintesență a gîndirii politice, diplomatice și militare românești din acea epocă și de mai tîrziu, consunînd cu *Il Principe* al lui Machiavelli, scris cam în același timp (1513). În acord cu experiența predecesorilor săi și a sa proprie, Neagoe Basarab, adevărat principe umanist, teoretizează importanța diplomației în soluționarea conflictelor, războiul de apărare, singurul legitim, impunîndu-se numai în cazul atacului armat. Alături de acest capitol se înscriu capitolele V, VI și VII, consacrate raporturilor dintre domn, boieri și supuși, cu sublinierea spiritului de dreptate ce trebuie să călăuzească pe conducătorul politic, alegerea demnitarilor făcîndu-se nu atît după rang, cît după meritele personale. Impresionează în mod deosebit elogiul minții treze, ca și capitolele închinate mamei, soției și copiilor, pline de lirism, în care izvoarele livrești sînt emoționant completate de trăirea personală a autorului, ce-și simte apropiindu-se sfîrșitul prematur.

Înțeleptul domn a fost, de asemenea, inspiratorul și patronul unei scrieri istorico-hagiografice, *Viața patriarhului Nifon*, compusă de **Gavriil Protul**, conducătorul comunității monahale de la Muntele Athos, curînd după 1517, și păstrată numai în traducerea românească din secolul al XVII-lea (și în prelucrări neogrecești ulterioare), care este în mare măsură o *cronică* a Țării Românești între anii 1504—1520, cuprinzînd domniile lui Radu cel Mare, Mihnea, Vlăduț și Neagoe. Că așa a fost înțeleasă de urmași, se vede din faptul că a fost inclusă, în cea mai mare parte, în *Istoria Țării*

Românești (sec. al XVII-lea), o variantă mai arhaică a căreia pare a fi început să se redacteze în timpul viteazului ginere al lui Neagoe, Radu de la Afumați (1522—1529), fiind continuată, cu întreruperi, pînă aproape de domnia lui Mihai Viteazul (Textul original slavon a dispărut, fiindu-ne cunoscut indirect doar din traducerea românească posterioară).

Revenind la Moldova, înregistrăm, în deceniile următoare, o suită de trei cronici oficiale, scrise de astădată de autori ce-și declină numele, conștienți de misiunea lor și preocupați de arta literară : Macarie, Eftimie și Azarie.

Macarie, mai întîi egumen al Mănăstirii Neamțului (cca. 1523—1531), iar apoi episcop de Roman (1531—1558), a primit însărcinarea din partea lui Petru Rareș — care a avut ambiția și a reușit în bună măsură să urmeze exemplul strălucit al părintelui său, Ștefan cel Mare — de a scrie *Cronica Moldovei*, racordîndu-o la momentul în care analele de curte precedente — pe care le-a utilizat într-o anumită măsură — consemnau moartea marelui domn (1504). Cronica a fost scrisă în răstimpuri (marcate de trei manuscrise succesive), între 1527—1551, exprimînd în cuvinte alese — în parte preluate sau inspirate de *Cronica universală* a lui Constantin Manasses, în traducere mediobulgară — domniile lui Bogdan III, Ștefăniță și, mai ales, a lui Petru Rareș (întreruptă după expediția turcească din 1538, de scurtele domnii ale lui Ștefan Lăcustă și Alexandru Cornea), urmată de cele ale nevrednicilor săi fii, Iliaș și Ștefan. Evident, tonul de panegiric domnesc este vizibil, în special în partea centrală, consacrată patronului său politic. Creator de școală literară, în coordonatele epocii, Macarie face, în cadrul narațiunii istorice, și memorialistică, asemenea unor istorici bizantini sau a contemporanului său Nicolaus Olahus.

Ucenicul lui Macarie, egumenul **Eftimie** de la Căpriana, a continuat — la porunca lui Alexandru Lăpușneanu — *Cronica Moldovei* scrisă de dascălul său, în varianta ce mergea pînă la 1542. În acest fel, el relatează a doua domnie a lui Petru Rareș (1541—1546), scurtele domnii ale fiilor săi, privite ambele critic (1546—1552), și primii ani ai patronului său (1552—1554). Noul cronicar s-a lăsat influențat mai ales de dascălul său, deși a folosit un anumit vocabular împrumutat din cronica lui Manasses și din alte scrieri slavone. Stilul său este însă mai simplu și mai accesibil.

În sfîrșit, cel de-al doilea ucenic al episcopului Macarie, călugărul **Azarie,** a continuat și el, în anii 1574—1575, *Cronica* acestuia, în forma completă, ce mergea pînă în 1551, făcîndu-i ur. binemeritat elogiu postum și ducînd relatarea dramaticelor eveni-

mente — nu fără a-şi exprima vehement antipatiile — pînă la venirea pe tron, în 1574, a patronului său, Petru Şchiopul.

Astfel se încheie etapa istoriografiei române în limba slavonă, firul ei fiind reluat sub alte auspicii, în timpul glorioasei, dar scurtei domnii a lui Mihai Viteazul.

Înregistrăm însă, paralel, în această epocă, alte două orientări în cultura şi literatura română, ambele destinate unui strălucit viitor. Prima este aceea a umaniştilor şi renascentiştilor de expresie latină şi italiană, care s-au format şi şi-au desfăşurat activitatea atît în Europa Centrală şi Occidentală, cît şi în ţara de baştină, pe care au glorificat-o prin condeiul lor.

Nicolaus Olahus (Nicolae Valahul sau **Românul,** 10 ian. 1493—17 ian. 1568), născut la Sibiu, într-o familie înrudită cu domnii Ţării Româneşti, a învăţat la şcoala capitulară din Oradea şi a fost pe rînd secretar episcopal şi regal, episcop, arhiepiscop, primat al Ungariei şi, în fine, regent, ca locţiitor al împăratului Ferdinand I (1558—1564). Stabilit un timp în Ţările de Jos, în calitate de consilier al reginei văduve Maria (1526—1542), intră în contact cu umaniştii timpului, cel mai celebru fiind Erasmus din Rotterdam, cu care a întreţinut o intensă şi strălucită corespondenţă, şi scrie mai multe poezii în latină şi greacă, precum şi trei opere istorico-geografice. Cea mai preţioasă dintre acestea este *Hungaria* (1536), ce cuprinde în mare parte o descriere a tuturor provinciilor vechii *Dacii,* locuite de români : *Ţara Românească, Moldova, Transilvania, Ţara Someşului, Ţara Crişurilor* şi *Ţara Timişului,* şi care, împreună cu celelalte opere, i-a asigurat un loc de prim rang în literatura română veche, ca şi în cea maghiară, slovacă (a reorganizat şi îndrumat şcoala superioară catolică din Tyrnavia, unde a şi fost înmormîntat) şi a Ţărilor de Jos. Afirmînd — primul dintre români — pe baza propriilor observaţii, a izvoarelor scrise şi a urmelor arheologice, originea romană şi unitatea limbii şi a poporului român, savantul umanist spune, printre altele : *Moldovenii au aceeaşi limbă, obiceiuri şi religie ca şi muntenii . . . Limba lor şi a celorlalţi români a fost cîndva romană, ca unii ce sînt colonii de romani.* Şi mai departe, vorbind despre Transilvania : *Românii se spune că sînt colonii romane. Dovadă de acest lucru e faptul că au multe cuvinte comune cu limba română. Monede romane se găsesc multe în acest loc şi ele constituie un neîndoielnic semn al vechimii stăpînirii romane prin părţile acestea.*

Nicolaus Olahus este, aşadar, un precursor al lui Grigore Ureche, Miron Costin, Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir şi al corifeilor Şcolii Ardelene, care au dus mai departe, cu noi

Scanned with OKEN Scanner

argumente, ideea originii latine şi a unităţii limbii şi poporului român.

Despot Vodă (Ioan Iacob Heraclid), grec de origine, om al Renaşterii şi Reformei, devenit domn al Moldovei între anii 1561—1563, a încercat să se identifice cu interesele majore ale poporului român — ca şi ale grecilor — în lupta antiturcească şi în resuscitarea virtuţilor romane : *Şi cu aceasta ne vom face cunoscuţi lumii întregi ca adevăraţi romani şi coborîtori din aceia, iar numele nostru va fi nemuritor şi vom fi iarăşi imaginea părinţilor noştri...* — declară el într-o proclamaţie către moldoveni.

Figura lui a rămas în istoria culturii şi literaturii române, de asemenea, prin înfiinţarea Şcolii latine *(Schola latina)* de la Cotnari, condusă de umanistul german şi secretarul său **Johann Sommer** (1542—1547), devenit ulterior profesor în oraşele transilvănene Braşov, Bistriţa şi Cluj. Opera sa principală este *Vita Jacobi Despotae Moldavorum Reguli* (1547), tipărită mai tîrziu la Wittenberg (1587), împreună cu *Elegiae XV de clade Moldavica,* alcătuite parte în Moldova, iar restul în Transilvania.

În sfîrşit, **Petru Cercel** (cca. 1545—1590), fiul cel mai mare al voievodului Pătraşcu cel Bun, tînăr extrem de cult, peregrinînd în Italia şi Franţa, impresionase pe contemporani prin cunoştinţele şi manierele sale alese, ceea ce a făcut pe Stefano Guazzo să-l ia drept model de principe al Renaşterii. *Dialoghi piacevoli* ale acestuia (Veneţia, 1586, cu mai multe reeditări), cuprind, printre altele, un dialog cu Francesco Pugiella, prieten al lui Petru Cercel, intitulat *Del Prencipe della Valacchia Maggiore,* în care acesta comunică un *Imn* închinat fiinţei supreme, pe care viitorul domn al Ţării Româneşti (1583—1585) îl scrisese prin 1579—1580, în parte sub influenţa lui Ariosto *(Orlando furioso,* cîntul XVII) :

Potentissimo Dio del sommo, et imo,
Tu che creasti il ciel, la terra, e'l mare,
Gli angeli de la luce, et l'huom di limo ş.a.m.d.

A doua orientare, legată în parte de Reformă, dar avînd propriile-i caracteristici, este cea privind trecerea treptată la română ca limbă a culturii şi literaturii. Cam în epoca în care Neacşu din Cîmpulung trimitea la Braşov scrisoarea sa, datată de cercetători în 29—30 iunie 1521 — ce poartă toate însemnele *genului epistolar-narativ,* fiind redactată într-o frumoasă limbă românească (I pak [Iarăşi] *dau ştire domnie-tale* za [despre] *lucrul turcilor, cum am auzit eu că împăratul au eşit den Sofiia, şi aimintrea nu e, şi se-au dus în sus pre Dunăre* etc.) —, mai exact, probabil după 1530, cînd Reforma a pătruns printre saşii din Transilvania, dacă nu şi mai

înainte, s-au efectuat primele traduceri de cărți religioase, „populare" și juridice, păstrate în copii, unele bilingve slavo-române, databile sau datate în a doua jumătate a secolului : *Psaltirile Voroneţeană, Scheiană* și *Hurmuzaki, Apostolul Voroneţean* și *cel al popii Bratul de la Brașov* (1559—1560), *Pravila ritorului Lucaci* (1581), *Codex Sturdzanus* (1580—1620) și altele.

Mult mai importante prin efectul lor, întrucît au stat, în cea mai mare parte, la baza formării limbii române literare unitare, sînt primele tipărituri românești (unele, de asemenea, bilingve slavo-române), apărute în cîteva orașe din sudul Transilvaniei : *Catehismul luteran* (1544, pierdut) și *Tetraevanghelul* (cca 1551—1553), tipărite la Sibiu de **Filip Moldoveanul (Philippus Pictor)** ; *Catehismul* (cca 1559—1560), *Tetraevanghelul* (1560—1561), *Pravila* (cca 1560—1562), *Apostolul* (cca 1563), *Evanghelia cu tîlc* (cca 1567), *Liturghierul* (1570), *Psaltirea* (1570 și 1577), *Evanghelia cu învățătură* (1580—1581), toate imprimate de harnicul diacon **Coresi**, fie prin revizuirea traducerilor mai vechi, fie prin efectuarea, în colaborare, a unor noi traduceri ; *Palia de la Orăștie*, tradusă de episcopul Mihai Tordaș și colaboratorii săi și tipărită, împreună cu Marian diaconul, de **Șerban Coresi** (1581—1582), care a reeditat la Brașov, în 1589, *Psaltirea slavo-română* a tatălui său. Cam în același timp (pe la 1560) s-a tipărit, probabil la Cluj, prima carte românească cu litere latine (celelalte sînt cu litere chirilice, ce vor fi înlocuite treptat în secolele următoare), și anume o culegere de *Cîntece religioase calvine*, atribuite episcopului român Pavel Tordasi.

Dacă am citat toate aceste traduceri manuscrise și tipărituri, a căror valoare literară rezidă doar în efortul de a transpune în românește pentru prima dată, prin eforturi colective, adesea anonime, texte nu o dată poetice, narative sau moralizatoare, am făcut-o pentru a sublinia intensitatea și amploarea procesului de „naționalizare" a culturii și literaturii în secolul al XVI-lea, continuat și generalizat în cel următor, cînd au început să se imprime cărți românești și în provinciile extracarpatice, Țara Românească și Moldova.

Evident, din punct de vedere strict literar sînt prețioase *predosloviile* și *epilogurile* cărților, adevărate manifeste ale pionierilor tiparului în limba română : *...am scris aceste sfente cărți de învățătură, să fie popilor românești să înțeleagă, să învețe rumânii cine-s creștini... (Tetraevanghelul,* 1560—1561) ; *...eu diiacon Corese, deac-am văzut că mai toate limbile au cuvîntul lui Dumnezeu în limba lor, numai noi rumânii n-avem,... derept acéia am scris cum am putut Treteevanghelul și Praxiul rumânéște*

(Evanghelia cu tîlc, cca 1567) ; *... noi o dédem* [cartea] *lui Coresi diaconul, ce era meşter învăţat într-acest lucru, de o scoase den carte sîrbească pre limba rumânească, împreună şi cu preuţii de la beséreca Şcheilor de lîngă cetatea Braşovului, anume pop Iane şi popa Mihai... C-am fost cugetat şi aceasta, ca să fie mai lesne şi mai iuşor a ceti şi a înţelége pentru oamenii ceia proştii* [simpli] *(Evanghelia cu învăţătură,* 1580—1581) ; *... că vădzum cum toate limbile au şi influresc întru cuvintele slăvite a lui Dumnedzeu, numai noi rumânii pre limbă nu avem. Pentru acéia cu mare muncă scoasem den limbă jidovească şi grecească şi sîrbească pre limbă românească 5 cărţi ale lui Moisi prorocul şi patru cărţi ce se cheamă ţ[a]rstva şi alţi proroci cîţiva şi le dăruim voo, fraţilor rumâni... (Palia,* 1581—1582).

O continuare a curentului naţional în cultură şi literatură şi o potenţare a lui pe coordonatele istorico-politice ale primei uniri ale celor trei Ţări Române se înregistrează în ultimul deceniu al secolului al XVI-lea, în timpul glorioasei domnii a lui **Mihai Viteazul** (septembrie 1593—9 august 1601). Printre numeroasele acte şi scrisori emanate din cancelaria acestui domn, o parte au fost scrise direct în româneşte (căci slavona era în regres treptat), ca de pildă *Scrisoarea şi instrucţiunile lui Mihai Viteazul către solii săi la Praga* (26 ianuarie 1600), important document politic şi diplomatic, dictat de domn, nu lipsit de valori literare şi, oricum, reflectînd limba vie a poporului : *Bane Mihalceo şi tu, vestiiar Stoico, dau-vă în ştire pentru omul cinstitului Împărat ce-au trimes la noi... Ardealul încă, ce sînt 74 de ani de cînd au fost lep[ă]dat de supt curuna Ţării Ungureşti şi au fost închinat turcilor, iar Mihail voevod, cu tocmeala lui şi cu peire a mulţi voinici, au luat Ardealul...* etc.

Aceasta ne dă temei să considerăm ca foarte plauzibilă teza, susţinută în vremea din urmă, că însăşi *Cronica domniei lui Mihai Viteazul* (sept. 1593—sept. 1600) a fost scrisă *în româneşte* de către marele logofăt **Teodosie Rudeanu** şi că acest text a fost ulterior prelucrat şi amplificat cu ştiri privind familia boierilor Buzeşti şi exprimînd punctul lor de vedere, intrînd astfel la mijlocul secolului al XVII-lea în *Istoria Ţării Româneşti.* Înregistrînd ca un seismograf marea încordare politică şi militară a românilor conduşi de viteazul domn, devenit curînd o figură europeană de prim rang, pentru scuturarea dominaţiei otomane, *Cronica* este unul din cele mai patetice texte narative ale vechii noastre literaturi, ce a inspirat peste două secole şi jumătate pana avîntată a revoluţionarului Nicolae Bălcescu. *Văzînd Mihai Vodă atîta răutate şi nevoe* — scrie *Cronica* —, *nu mai putu răbda ţipetele creştinilor, ce-ş*

strînsă boierii toţi, mari şi mici, din toată ţara, şi să sfătuiră cum vor face să izbăvască Dumnezău creştinii din mîinile vrăjmaşilor. Şi văzînd că într-alt chip nu să vor izbăvi, zisără cu toţii : numai cu bărbăţiia să rădice sabia asupra vrăjmaşilor turci.

De la această cronică porneşte — prin intermediul unei transpuneri polone (pierdute) a textului iniţial, scris *valachio sermone* — versiunea amplificată a silezianului Baltasar Walther, tipărită la Görlitz, în 1599 : *Brevis et vera descriptio rerum ab illustrissimo ... Ion Michaele ... Valachiae palatino gestarum*, tot aşa cum de ea se leagă cele două *memorii* ale lui *Mihai Viteazul* — către împăratul Rudolf (în latină, la 17 ianuarie 1601) şi către marele duce de Toscana, Ferdinand I de'Medici (în italiană, după 16 februarie acelaşi an). Dictat de domnul însuşi, acest din urmă document diplomatic şi narativ, o adevărată *oratio recta*, a fost pe drept numit *O istorie a lui Mihai Viteazul de el însuşi : Acuma, în mod limpede* — conchide domnul român, adresîndu-se, practic, Europei, asemenea predecesorului său Ştefan cel Mare, şi făcînd istoricul luptelor sale pentru înlăturarea dominaţiei otomane şi apărarea „creştinătăţii" —, *oricine poate vedea cîtă muncă şi ostenală am îndurat şapte ani de-a rîndul şi cîtă slujbă am făcut creştinătăţii, căci am dobîndit de la turci 100 de tunuri, şi că pînă la urmă din cele trei ţări, adică din Ţara Românească, Ardeal şi Moldova, am scos şi am făcut gata de slujbă ... 200 de mii de oameni de luptă, pedeştri sau călări ...*

În fine, aceeaşi epopee a inspirat pana vistiernicului **Stavrinos**, care, închis la Bistriţa, după uciderea lui Mihai, a compus în greceşte, după propria-i mărturisire, „la lumină de stea, în prima şi a doua zi a lunii februarie", desigur, 1602, avîntatu-i poem, *Poveste prea frumoasă a lui Mihai voievod* (tipărită mai tîrziu, la Veneţia), ce a intrat curînd — mai ales prin partea-i finală — în ţesătura scrierilor istoriografice româneşti din secolul al XVII-lea.

6. Biruinţa limbii naţionale în cultura şi literatura română. Diversificarea şi îmbogăţirea genurilor literare (secolul al XVII-lea, pînă la Constantin Brîncoveanu şi Dimitrie Cantemir)

Primele decenii ale secolului al XVII-lea reprezintă pentru istoriografia românească atît o continuare a celui precedent, prin Matei al Mirelor — care reia istoria Ţării Româneşti de acolo de unde o lăsaseră *Cronica lui Mihai Viteazul* şi Stavrinos (*Am vrut să*

scriu în primul rînd toate faptele lui Mihai, dar nu a fost nevoie, căci au scris alţii — spune el) —, cît şi o inovaţie, prin *Cronica universală* alcătuită *în româneşte* de Mihail Moxa şi prin cronica locală din Şcheii Braşovului, scrisă de popa Vasilie.

Matei din Pogoniani (cca 1550—1624), episcop nominal al **Mirelor** Lichiei, în fapt egumen al mănăstirii Dealul, venit în Ţara Românească în timpul lui Radu Şerban (1602—1611), a învăţat româneşte şi a luat parte activă la viaţa politică şi religioasă a ţării. Două scrieri ale sale, ambele în versuri greceşti, destinate domnilor şi societăţii româneşti, aparţin prin aceasta şi literaturii române : *Sfaturile către domnul Alexandru Iliaş* (1616—1618), inspirate de *Învăţăturile lui Neagoe Basarab* (iată cîteva sfaturi, formulate chiar prin titluri : *Se cuvine ca domnii să nu facă nimic fără sfat ; ...să trăiască în pace cu vecinii lor ; Şi hotarele ţării se cuvine să fie păzite* etc.), şi *Istoria celor săvîrşite în Ungrovlahia de la Şerban voievod pînă la Gavriil voievod* (1602—1618, cu două versiuni preliminare, mai scurte, în proză). Aceasta din urmă a intrat direct în literatura română prin traducerea şi includerea ei, în timpul lui Matei Basarab, în *Istoria Ţării Româneşti*, ca a patra parte componentă, după cele menţionate din secolul al XVI-lea.

Contemporanul său, călugărul **Mihail Moxa (Moxalie)** de la mănăstirea Bistriţa (Oltenia) a apelat, pentru redactarea *Cronicii universale* (de la „facerea lumii" pînă la 1490), prima de acest fel în cultura românească, la mai multe izvoare bizantino-slave (*Cronica universală* a lui Constantin Manasses, luată ca text de bază, *Cronografia pe scurt* a patriarhului Nichifor, un *Letopiseţ sîrbesc nou*, *Cronica bulgară anonimă* şi altele, pe care le-a tradus şi combinat, în formă prescurtată), precum şi la istoriografia românească (*Letopiseţul de la Putna*) şi la tradiţia locală orală. Păstrată, se pare, chiar în autograful lui Moxa de la 1620 — ceea ce-i măreşte valoarea —, *Cronica* (cunoscută astăzi şi din două copii parţiale din secolul al XVIII-lea) se ridică pe alocuri la valori expresive deosebite (datorate desigur şi originalelor), cum este, de pildă, pasajul referitor la lupta de la Rovine (1394), transpus magistral în versurile eminesciene din *Scrisoarea III* :

De-acii se rădică Baiazit cu turcii spre rumâni, deci se loviră cu Mircea voevod. Şi fu război mare, cîtu se întuneca de nu se vedea văzduhul de mulţimea săgetelor, şi mai pierdu Baiazit oastea lui cu totul, iară paşii şi voevozii periră cu toţii... Aşa de se vărsa sînge mult, cît era văile crunte, deci se spăre Baiazit şi fugi de trecu Dunărea.

Din aceeaşi epocă provine al treilea text istoriografic, de astă dată din Transilvania. Pe baza unor însemnări mai vechi, în sla-

vonă, începînd de la 1484, preotul braşovean **Vasilie** a alcătuit o *Cronică* locală, ce mergea pînă la 1633. Intrată mai tîrziu în compoziţia *Istoriei sfintei biserici a Şcheilor Braşovului* a lui Radu Tempea (pînă la 1742), ea ni s-a păstrat şi într-o traducere germană independentă, sub titlul *Chronik von Pope Vassilie*. Iată, de pildă, cum este consemnată tipărirea primelor cărţi româneşti la Braşov :

1580 (7088) ... În zilele bunului creştin Herjel Lucaci, judeţul cetăţei Braşovului, şi ale acestor preoţi, multe cărţi s-au tipărit şi pre limba românească şi pre limba slovenească.

Evident, în aceste prime decenii ale secolului al XVII-lea, ca şi mai tîrziu, continuă şi se lărgeşte cercul traducerilor manuscrise de texte apocrife şi „cărţi populare", care dezvoltă gustul pentru lectură al unor mase mai largi de cititori şi pregătesc, prin îmbogăţirea stilului artistic, apariţia marilor opere literare originale. Traducerea unor romane şi „cărţi populare", ca *Alexandria*, *Fiore di virtù* a lui Tommaso Gozzadini (ambele într-o copie incompletă din 1618—1620), *Varlaam şi Ioasaf* (tălmăcit de Udrişte Năsturel la 1649) şi altele, transpuse la început din slavonă, apoi din greacă şi din alte limbi, sînt citabile în cadrul istoriei literaturii române — ca şi a oricărei alteia — întrucît au contribuit la dezvoltarea stilului beletristic şi a unei atmosfere culturale mai largi. Altfel, ele aparţin literaturilor de baştină sau în cadrul cărora au suferit sensibile modificări (de ex., în literatura bizantină, principala furnizoare pentru sud-estul şi estul Europei, în Evul Mediu), devenind însă prin succesive traduceri în diverse limbi un bun comun, un fel de „literatură universală" medievală (uneori foarte întîrziată).

Cum noul coexistă încă cu vechiul, nu este de mirare că în prima jumătate a secolului al XVII-lea continuă a se copia şi tipări cărţi slavone în Ţările Române, inclusiv cu scopul difuzării lor în lumea slavă, mai ales în cea sudică, oprimată de imperiul turcesc. Înalţi prelaţi şi cărturari — unii stabiliţi în ţări slave — scriu chiar încă în limba slavonă, alături de română, ca de exemplu Anastasie Crimca, Petru Movilă şi Udrişte Năsturel.

Anastasie Crimca, egumen al Galatei la sfîrşitul secolului al XVI-lea, episcop de Rădăuţi în timpul lui Mihai Viteazul, ctitor al frumoasei mănăstiri Dragomirna (1608) şi mitropolit al Moldovei (1608—1617, 1619—1629), îndrumător şi protector cultural şi artistic, este unul din ultimii mari miniaturişti şi copişti de manuscrise slavone, chiar autor de versuri în această limbă, înaintea lui Udrişte Năsturel. S-a păstrat de la el, de pe cînd era mitropolit, într-un unic manuscris, o compunere poetică, intitulată *Vers de*

plîngere al omului căzut în păcate către sufletul său, care continuă, de fapt, seria unor scurte imnuri religioase slavone, create în Țările Române de diverși cărturari, începînd din primele decenii ale secolului al XV-lea.

Cu totul altă amploare are activitatea scriitoricească originală a contemporanului său mai tînăr **Petru Movilă** (1596—1647), fiu al domnului Simion Movilă, una din figurile cele mai reprezentative ale culturii din țările Europei Răsăritene, în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Cărturar cu o temeinică cunoaștere a limbilor slavonă, latină, greacă și polonă, arhimandrit al Lavrei Pecerska (1627) și apoi mitropolit al Kievului și Haliciului (1632—1647), ctitor al Academiei Kievo-Movilene, renumitul cărturar a fost un umanist, care a sădit aici „pe regina științelor, Minerva", studiul limbii latine, al retoricii, poeziei și filozofiei. Ocupînd un loc însemnat în istoria culturii și literaturii ucrainene, ca și în viața cultural-religioasă a întregului Răsărit ortodox *(Mărturisirea ortodoxă,* redactată în latină, în 1640, tradusă și tipărită în nouă limbi, printre care româna, la 1691, a devenit un text oficial), Petru Movilă aparține în același timp și literaturii române, nu numai prin originea sa și sprijinul acordat organizării tipografiilor din Țara Românească și Moldova sau întemeierii Colegiului de la Trei Ierarhi (1640), ci și prin scrierile cu caracter în mare măsură laic, adresate direct românilor. Prima este *Prefața* la *Triodul înflorit* slavon (Kiev, 1631), dedicată fratelui său Moise Movilă, pe atunci domn al Moldovei, și cuprinzînd sfaturi patriotice privind buna conducere a țării, pe linia *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab și a *Sfaturilor* lui Matei al Mirelor. Îndemnurile sale au în vedere atît răspîndirea culturii și sprijinirea bisericii, cît mai ales *fericirea celor supuși,* spiritul de dreptate al domnului și apărarea permanentă a țării : *Pentru libertatea patriei și a supușilor tăi să lupți bărbățește* — scrie cu fermitate înaltul cărturar, într-o vreme cînd sultanul și trimișii săi interveneau tot mai brutal în politica internă și externă a Moldovei și Țării Românești.

A doua operă este *Cuvîntarea,* „rostită parte în limba polonă, parte în limba română", în biserica Trei Ierarhi din Iași, în februarie 1645, cu prilejul căsătoriei domniței Maria, fiica lui Vasile Lupu, cu prințul Janusz Radziwił (tipărită în același an, la Kiev, în limba polonă). Dincolo de învelișul religios, cititorul poate distinge aici arta oratorului, care, după ce așează căsătoria pe treapta cea mai de jos, potrivit dogmelor, ajunge, în urma unei savante argumentări, s-o ridice mai presus de celelalte stări (fecioria și văduvia), aducînd astfel un cald omagiu familiei.

Scanned with OKEN Scanner

Al treilea autor de scrieri slavone și în același timp traducător în această limbă din latină, ca și din slavonă în română și sprijinitor al tipăriturilor românești, a fost logofătul **Udriște Năsturel** (cca 1596—1657), cumnatul lui Matei Basarab și fratele doamnei Elina. Cunoscător al limbilor slavonă, latină și greacă, cărturarul muntean a avut un rol însemnat în realizarea operelor culturale patronate de domn, cu răsfrîngeri asupra celorlalte provincii românești și asupra popoarelor slave oprimate. Socotind slavona o limbă internațională, Udriște Năsturel recurge la ea atît pentru versurile la stemă sau cele închinate doamnei Elina, cît și pentru unele din predosloviile sale, pline de idei umaniste și patriotice. Spre deosebire de predecesorul său, el și-a tipărit versurile, începînd din 1635, și astfel acestea au devenit cunoscute în epocă, unele dedicate stemei țării fiind transpuse apoi în românește (în *Evanghelia învățătoare*, apărută în 1644 și însoțită de *Predoslovia* sa în limba națională). În *Epigrama* tipărită în fruntea *Triod-Penticostarului* din 1649 atrage atenția referirea la *a lui Platon înțelepciune*, potrivit căreia *a numelui punere nu se face după voie, / Ci după firea lucrului se poartă numirea* — ecou al celebrei dispute antice, prelungite pînă tîrziu, cu privire la originea cuvintelor.

Unică în cultura noastră și a țărilor răsăritene rămîne traducerea slavonă din latină (și tipărirea în 1647) a cărții lui Thomas a Kempis (cca 1380—1470), *De imitatione Christi*, dovedind, potrivit unei exegeze recente, o excelentă cunoaștere a ambelor limbi de cultură : *Și nu după puțină vreme* — mărturisește Udriște Năsturel în *Predoslovie* —, *ajungînd la vîrsta tinereții, am căpătat, deci, în inima mea pentru limba romană sau latină, nouă vădit înrudită, atît de multă și caldă dragoste, dată de Dumnezeu, încît în minte și inimă nu mai purtam aproape nici un alt gînd, ziua și noaptea, decît să învăț această limbă, repetînd fără încetare.*

Printre traducerile românești de texte juridice și cultural-religioase, tipărite pentru prima dată în Țara Românească și Moldova, începînd din 1640, în timpul domniilor lui Matei Basarab (1632—1654) și Vasile Lupu (1634—1653), cu sprijinul generos al lui Petru Movilă, cea mai însemnată este, desigur, *Carte românească de învățătură* a mitropolitului **Varlaam** (Iași, 1643), traducere și prelucrare a unor predici la sărbătorile importante și vieți de sfinți — printre care Ioan cel Nou de la Suceava și Paraschiva (ale cărei moaște fuseseră aduse la Trei Ierarhi). Adresată către *toată semenția românească, pretutinderea ce să află pravoslavnici într-această limbă* și considerată prin înalta-i realizare artistică un adevărat *dar limbii românești* (copiată și retipărită ulterior de mai multe ori în toate provinciile locuite de români), opera lui Varlaam

Scanned with OKEN Scanner

era însoţită de primele versuri tipărite în românește, drept închinare la stema ţării :

„Cap de buăr şi la domnii moldovenești
ca putérea aceii hieri să o socotești.
De unde mari domni spre laudă ş-au făcut cale
de-acolo şi Vasilie Vodă au ceput lucrurile sale,
Cu învăţături ce în ţara sa temeluiéște,
nemuritoriu nume pre lume şie zidește."

În Transilvania, un alt prelat patriot, **Simion Ştefan,** patronează şi prefaţează peste cinci ani traducerea integrală a *Noului Testament* (Alba Iulia, 1648). *Predoslovia către cetitori* cuprinde cîteva idei de bază naţional-culturale, în acord cu cele ale contemporanilor din celelalte provincii şi prefigurînd unele concepte militante ale generaţiilor viitoare : unitatea tuturor românilor peste vremelnicele graniţe politice, valoarea cuvintelor cu largă circulaţie, înţelese de întregul popor, şi necesitatea îmbogăţirii ei cu neologisme preluate din marile limbi de cultură : „Bine ştim că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sînt buni carii îmblă în toate ţărîle, aşea şi cuvintele acélea sînt bune carele le înţeleg toţi. Noi derept acéia ne-am silit den cît am putut să izvodim aşea cum să înţeleagă toţ[i], iară să nu vor înţélege toţi, nu-i de vina noastră, ce-i de vina celuia ce-au răsfirat rumânii print-alte ţăr[i], de ş-au mestecat cuvintele cu alte limbi, de nu grăescu toţi într-un chip".

Acestei generaţii de ctitori ai limbii române literare ca instrument perfecţionat al creaţiei artistice îi aparţine şi primul mare cronicar în limba română, **Grigore Ureche** (cca 1590—1647). Fiu de boier, cu strămoşi amintiţi în vremea lui Alexandru cel Bun şi Ştefan cel Mare, format la şcolile din Polonia şi învăţînd slavona, latina şi polona, marele vornic al Ţării de Jos este, în ultimă analiză, un umanist, care proclamă cu claritate unitatea de origine, de neam şi de limbă a locuitorilor Moldovei, Ţării Româneşti şi Transilvaniei. *Letopiseţul Ţării Moldovei,* scris în ultimii ani ai vieţii (fără a fi terminat) reprezintă începutul marii istoriografii naţionale — creaţie istorico-politică de o înaltă valoare literară, ce a avut o influenţă majoră în dezvoltarea acestui gen central al literaturii române vechi şi chiar al prozei artistice din epoca modernă.

Urmărind istoria Moldovei de la începuturi pînă spre sfîrşitul secolului al XVI-lea (1592), Ureche a utilizat, în primul rînd, seria letopiseţelor moldovenești în limba slavonă, care mergeau — precizează el, în acord cu ceea ce ştim astăzi — „pînă la domniia lui Pătru vodă Şchiopul şi s-au stinsu", completîndu-le cu ştiri

din izvoare străine (*Kronika Polska* a lui J. Bielski, 1597, şi *Cosmografia* lui Gerard Mercator, 1595), iar pentru ultimele decenii ale secolului al XVI-lea amintirile tatălui său, Nistor, şi tradiţia orală, dînd însă întregului text o redactare unitară, într-un stil ce-şi păstrează savoarea şi atractivitatea pînă astăzi. Pe lîngă naraţiunea istorică propriu-zisă, *Letopiseţul* cuprinde, în introducere, consideraţii istorico-lingvistice privind originea latină a poporului şi a limbii române, Ureche fiind primul cărturar român care recurge la exemple lexicale, depăşind simpla afirmaţie globală : *De la rîmleni, ce le zicem latini :* **pîine,** *ei zic* **panis ; carne,** *ei zic* **caro ; găina,** *ei zic* **galina ; muierea, mulier ; fămeia, femina** [de fapt : *familia*] ; **părinte, pater** [de fapt, *parens,-tis*] ; **al nostru, noster,** *şi altele multe den limba lătinească, că de ne-am socoti pre amăruntul, toate cuvintele le-am înţelege* ş.a.m.d.

În acelaşi timp, prin stabilirea unei juste perspective istorice, cronicarul scoate în evidenţă marile evenimente şi personalităţi, cărora le consacră portrete memorabile, ca acela al lui Ştefan cel Mare, aşezat pe drept mai presus decît toţi domnii precedenţi sau care i-au urmat :

„Fost-au acest Ştefan vodă om nu mare de stat, mînios şi de grabă a vărsa sînge nevinovat ; de multe ori la ospeţe omorîia fără giudeţ. Amintrelea era om întreg la fire, neleneşu, şi lucrul său îl ştiia a-l acoperi, şi unde nu gîndeai, acolo îl aflai. La lucru de războaie meşter, unde era nevoe, însuşi se vîrîia ca, văzîndu-l al săi, să nu îndărăpteze, şi pentru aceia raru război de nu biruia. Şi unde-l biruia alţii, nu pierdea nădejdea că, ştiindu-se căzut gios, să rădica de-asupra biruitorilor... Ce după moartea lui pînă astăzi îi zicu sveti Ştefan vodă, nu pentru suflet, ce iaste în mîna lui Dumnezeu, că el încă au fost om cu păcate, ci pentru lucrurile lui cele vitejăşti, carele nimea den domni, nici mai nainte, nici după aceia l-au agiunsu".

În această epocă, Ţara Românească n-a avut parte de o personalitate ca aceea a lui Grigore Ureche. Cu toate acestea, în timpul domniei lui Matei Basarab, un anonim a tradus şi a asamblat textele istoriografice menţionate mai sus, le-a prevăzut cu o scurtă introducere savantă privind întemeierea ţării, a făcut racordarea la ultimul text pentru anii 1618—1632, pentru a relata amănunţit în *Istoria Ţării Româneşti,* astfel alcătuită, lunga şi rodnica domnie a lui Matei Basarab. Să fie acesta Udrişte Năsturel, cum s-a presupus şi pentru traducerea *Vieţii lui Nifon* şi a *Învăţăturilor lui Neagoe Basarab,* sau cineva din preajma lui — iată o întrebare la care deocamdată nu s-a putut da un răspuns definitiv.

Deceniile 8—9 ale secolului al XVII-lea au fost dominate de cîteva personalităţi de prim rang, considerate, împreună cu marii scriitori şi cărturari din următoarele două-trei decenii, printr-o judicioasă formulare, „Clasicii literaturii române vechi" : Dosoftei, Miron Costin şi Nicolae Milescu Spătarul, cărora li se adaugă doi anonimi munteni — autori ai *Letopiseţului Cantacuzinesc* şi *Cronicii Bălenilor* — şi cîţiva cărturari ardeleni.

Dosoftei (1624—1693), originar dintr-o familie aromână, avea o cultură solidă în mai multe limbi (greaca, latina, ebraica, slavona, polona, rusa). Egumen, mai întîi, la Pobrata (1649), apoi episcop de Huşi şi Roman, iar în urmă mitropolit al Moldovei (1671), silit să ia în 1686 drumul exilului în Polonia, Dosoftei este *primul mare poet român*, nu numai prin celebra *Psaltire în versuri* (tipărită la Uniev, în 1673), ci şi prin cîteva poeme istorice, stihuri la stemă şi traduceri integral laice (prologul dramei *Erofili* a cretanului Gheorghios Chortatzis, imitaţie după piesa italianului Gian Battista Giraldi-Cinthio, *l'Orbecche*, tipărită în 1583), unele date la iveală nu de mult.

Avînd analogii în alte literaturi (franceză, engleză, polonă etc.), transpunerea poetică a *Psalmilor*, bazată pe propria tălmăcire în *proză* (editată în 1680, în paralel cu textul slavon), este o operă profund originală, urmărind, „re-crearea" în româneşte a unuia din marile monumente ale poeziei universale antice. Apelînd la sistemul de imagini şi, în acelaşi timp, la versurile populare româneşti şi la noţiunile curente din viaţa ţării sale, Dosoftei a dat literaturii române versuri pe alocuri remarcabile, unele intrate în folclor şi prefigurînd nu o dată marea poezie a lui Budai-Deleanu, Alecsandri, Eminescu şi Arghezi :

„Cîntaţ[i] Domnului în strune,
În cobuz de viersuri bune,
Şi din ferecate surle
Viersul de psalomi să urle,
Cu bucin de corn de buor
Să răsune pînă-n nuor" *(Ps. 97)*.

Sau motto-ul original la *Psalmul 132* :

„Cine face zid de pace,
Turnuri de frăţie,
Duce viaţă fără greaţă
'Ntr-a sa bogăţie.
Că-i mai bună depreună
Viaţa cea frăţască,
Decît armă ce destramă
Oaste vitejască".

Preocupat a „turna în versuri" istoria ţării, în *Poemul cronologic despre domnii Moldovei* (tipărit în 1681—1683), notabil prin intenţia patriotică, Dosoftei revine la poezie în timpul exilului, îmbogăţind vechile sale *Stihuri la stemă* (1673) şi lăsîndu-ne o primă „cîntare" a patriei, pentru a cărei glorificare nu ajung cuvintele, căci :

„Cine poate scrie toate de-amănuntul,
Că ştiută eşti, ţară,-n tot pământul".

Poezia, istoriografia şi filologia, ridicate pe o nouă treaptă şi puse în slujba aceloraşi înalte idealuri ale dragostei de ţară, le găsim reunite în opera celui mai cult dintre vechii cronicari, **Miron Costin** (1633—1691). Format la şcolile umaniste din Polonia, unde împreună cu tatăl şi fraţii săi căpătase indigenatul şi rang nobiliar, tînărul fiu de boier revine în ţară spre sfîrşitul domniei lui Vasile Lupu, ia parte la viaţa politică, fiind pe rînd pîrcălab, mare comis şi mare vornic. Participînd, însă, fără voie, împreună cu domnul Gheorghe Duca, la asediul turcesc al Vienei (1683), este făcut „prizonier" şi dus în Polonia, unde va avea răgazul să scrie aşa-numita *Poemă polonă*. Ademenit de Constantin Cantemir să se întoarcă în ţară (1685), Miron Costin continuă politica sa filo-polonă şi cade victimă, împreună cu fratele său Velicico, duşmăniei domnului, plătind cu viaţa şi lăsînd astfel neîncheiată o operă ce făcuse dovada strălucită că „nasc şi în Moldova oameni".

Începîndu-şi activitatea literară ca poet, cu *Viiaţa lumii* şi cu *Stihuri împotriva zavistiei* (1671—1673), Miron Costin voia a dovedi *„că poate şi în limba noastră a fi acest féliu de scrisoare ce să chiamă stihuri"*, ca *„şi alte dăscălii şi învăţături"*. El dădea totodată primele noţiuni de prozodie şi de teorie literară românească, fiind *conştient* de locul şi rolul poetului şi scriitorului într-o cultură naţională. Este drept că vremurile tulburi, prin care a trecut el însuşi, i-au inspirat versuri pesimiste privind fragilitatea vieţii omeneşti şi nestatornicia timpului, dar „printre nouri" se străvăd şi imagini mai luminoase, *Epilogul* încheindu-se cu glorificarea *faptei* ce rămîne după om.

Cît priveşte *Stihurile de descălecatul ţării*, tipărite la sfîrşitul *Psaltirii* lui Dosoftei (1673) şi reluate într-o versiune prescurtată la începutul *Letopiseţului Ţării Moldovei* (1675), acestea cuprind în embrion atît *Cronica Ţărilor Moldovei şi Munteniei* (în limba polonă, 1677), *Istoria în versuri polone despre Moldova şi Ţara Românească* (1684), cît şi tratatul istorico-filologic, *De neamul moldovenilor*, scris în ultimii ani ai vieţii (1685—1691) :

Neamul Ţării Moldovei de unde dă radză ?
Din ţara Italiei, tot omul să creadză.
Fliah întîi, apoi Traian au adus pre acice [3]
Pre strămoşii cestor ţări de neam ferice.
Răsădit-au ţărîlor hotarele toate,
Pre sémne ce stau în véci a să vedea poate.

[3] Corectîndu-se ulterior, Miron Costin renunţă la Flaccus în versiunea prescurtată, astfel că versul respectiv sună :
Traian întîiu, împăratul, supuind pe dahii.

El cu viţa cestui neam Ţara Românească
Implut-au, Ardealul tot şi Moldovenească.
Sémnele stau de să văd de dînsul făcute,
Turnul Severinului să custe-n vremi multe etc.

Evident, argumentarea ştiinţifică, istorică şi lingvistică, într-un limbaj elevat, privind originea romană a poporului român (despre daci cunoştinţele sale sînt confuze) şi a limbii sale, bazată pe autori antici şi umanişti, ca şi pe propriile-i observaţii, este în aceste scrieri mult augmentată, reprezentînd punctul cel mai înalt atins pînă atunci de istoriografia românească, autorul avînd o concepţie limpede despre unitatea tuturor românilor :

Aşa şi neamul acesta, de care scriem, a ţărilor acestora, numele drept şi mai vechiu este român, adecă rîmlean, de la Roma. Acest nume de la descălecatul lor de Traian... au ţinut şi pînă astăzi, şi încă mai bine muntenii decît moldovenii, că ei şi acum zic şi scriu Ţara Românească, ca şi românii cei din Ardeal.

Deosebit de preţioasă este lista celor 95 de cuvinte, reproduse în *Cronica polonă* şi în *De neamul moldovenilor* în sprijinul ideii sale, majoritatea absolută (84) avînd indicată exact (sau aproape exact) etimologia latină (doar 7 cuvinte au alt etimon latin, iar 4 sînt împrumutate din diverse limbi).

Cea mai întinsă operă a sa este însă *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aaron vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche, vornicul de Ţara de Gios,* care continuă istoria ţării pînă la 1661, pe baza atît a unor izvoare externe, cît şi, mai ales, a amintirilor tatălui său şi ale altor boieri, iar pentru ultimele decenii — a propriilor sale observaţii. Cercetătorii au relevat de mult compoziţia şi fraza savantă, influenţată de latină, nu lipsită însă de naturaleţe, ca şi caracterizările şi descrierile plastice, însoţite adesea de reflecţii morale ale acestui scriitor conştient de responsabilitatea sa în faţa istoriei : „Eu oi da samă de ale mele, cîte scriu".

Istoriografii munteni contemporani lui Miron Costin sînt doi *anonimi,* primul, care continuă vechea *Istorie a Ţării Româneşti,* dusă pînă după domnia lui Matei Basarab (mai exact, pînă în 1660), fiind un om de casă al familiei *Cantacuzinilor* — poate logofătul **Stoica Ludescu** —, iar al doilea, care scrie de pe poziţiile familiei boiereşti rivale, a *Bălenilor.* Ambii expun evenimentele — al doilea urmîndu-l, în timp, îndeaproape pe primul, adesea polemizînd cu el — pînă în 1688, anul împăcării celor două tabere, pecetluită printr-o căsătorie de familie. Dar, dacă *Letopiseţul Cantacuzinesc,* mai puţin realizat artistic şi cu un orizont mai limitat, se încheie aici, *Cronica Bălenilor,* scrisă cu mai mult nerv şi chiar cu informaţii preluate din *Letopiseţul* lui Grigore Ureche, din ultimii cro-

nicari bizantini (Sphrantzes), cronografe neogreceşti, cronici ungureşti şi polone — întrucît relua, completînd, vechiul letopiseţ al ţării —, a fost continuată peste cîteva decenii, pînă în 1728, de **Radu Popescu,** mare vornic şi cronicar al lui Nicolae Mavrocordat.

Cercul cronicarilor din această epocă se completează cu **Gheorghe Brancovici** (1645—1711), născut între români, pe lîngă Arad, fratele mitropolitului ortodox al Ardealului, Sava Brancovici, şi descendent, se pare, din cunoscuta familie a despoţilor sîrbi. El a scris în româneşte *Cronica slovenilor* (1687), întreţesută cu ştiri din istoria românească şi cu elemente autobiografice (augmentată ulterior în sîrbeşte).

Dintre românii trecuţi la calvinism s-au ridicat cîţiva cărturari, a căror activitate cultural-literară reprezintă un preludiu al Şcolii Ardelene. Astfel, **Mihail Halici-fiul** (1643—1712), fost rector al şcolii reformate din Orăştie şi posesorul unei bogate biblioteci clasice şi umaniste, este autorul unei *Ode* închinate unui prieten şi, mai ales, al primului dicţionar bilingv cu limba de bază română — *Dictionarium valachico-latinum,* scris cu litere latine (pe la 1700), de o deosebită valoare în filologia românească. Prietenul său sas **Valentin Franck von Franckenstein** a scris, alături de poezii în limba germană, şi versuri româneşti, unele imitate după Ovidiu (1679). În sfîrşit, preotul **Ioan Zoba din Vinţ** a tipărit în 1683 o carte de predici, *Sicriul de aur,* urmată de alte cărţi religioase, printre care un *Molitvenic* (1689), retipărit ulterior, cu modificări, în Ţara Românească. În prefeţele sale, cărturarul ardelean pledează, ca şi predecesorii săi, pentru „luminarea neamului" în propria sa limbă.

Mai norocos decît Miron Costin, deşi a avut o viaţă de o extraordinară mobilitate, nu lipsită de peripeţii, călătorind cu diverse misiuni diplomatice prin toată Europa, de la Constantinopol pînă la Berlin, Stockholm, Paris şi Varşovia, iar apoi — ca înalt funcţionar la „Posolski prikaz" (Oficiul solilor) rusesc — de la Moscova, prin Siberia, pînă la Pekin, **Nicolae Milescu Spătarul** (1636—1708) a fost al doilea sol remarcabil, după Nicolaus Olahus, al poporului român peste graniţele ţării, premergător al lui Dimitrie Cantemir, care i-a urmat strălucit peste cîţiva ani.

Şi-a început activitatea culturală ca traducător din greacă (învăţase la Academia Domnească din Iaşi şi la „Marea Şcoală" a Patriarhiei din Constantinopol, cunoştea, în afara acestei limbi, latina, italiana, slavona, apoi şi rusa) al *Cărţii cu multe întrebări foarte de folos pentru multe trebi ale credinţei noastre* (1661) a lui Atanasie al Alexandriei (sec. IV). A atras atenţia mai de mult

un pasaj original privitor la ponderea moştenirii latine în vocabularul românesc, consonant cu aprecierile lui Grigore Ureche şi Miron Costin : *Dumnezeu să zice pre limba grecească* **Theos**, *iară pre limba letenească* **Deus**, *iar rumânéşte să chiamă* **Dumnezeu**, *care nume iaste luat de la letinie, în ce chip şi mai jumătate de limbă rumânească luat[ă] de la letini.*

A urmat traducerea integrală a *Vechiului Testament*, efectuată pe cînd Milescu se afla ca reprezentant al Ţării Româneşti la Poarta Otomană (1662—1664), traducere care a stat la baza textului *Bibliei*, îngrijit mai tîrziu, cu sprijinul stolnicului Constantin Cantacuzino, de fraţii Radu şi Şerban Greceanu şi tipărit *la Bucureşti, în 1688*, în ultimul an al domniei lui Şerban Cantacuzino. Încheind în mod strălucit, pentru epoca aceea, un proces început cu un secol şi ceva înainte şi deschizînd o etapă nouă, prin succesivele-i reeditări revăzute, acest monument de seamă al limbii literare româneşti a reprezentat totodată consacrarea acesteia între limbile de cultură ale Europei şi statornicirea graiului capitalei ţării — mai larg spus, muntean şi sud-transilvănean, evident şi cu aporturi moldovene — la baza normelor ei naţionale.

A treia traducere, identificată nu de mult, este *Pentru singurul ţiitoriul gînd* („Despre raţiunea dominantă"), după originalul grecesc al unui anonim din sec. I. e.n., puternic influenţat de Platon şi Aristotel, tipărită — lucru semnificativ — în anexa *Bibliei de la Bucureşti.*

Solicitat, pe cînd se afla la Stockholm, să răspundă unei întrebări de natură dogmatică a janseniştilor, aflaţi în polemică cu calvinii, Milescu redactează un memoriu, intitulat *Enchiridion sive Stella Orientalis Occidentali splendens . . .*, tipărit la Paris în 1669 şi reprezentînd a doua contribuţie românească de răsunet internaţional, după *Mărturisirea ortodoxă*, în disputele religioase ale timpului. Spătarul s-a achitat onorabil, nu însă fără a se desolidariza de spiritul polemicilor religioase : *Nu erau odinioară atîtea dispute despre religie şi nici atîtea dese certuri cîte sînt în acest secol, în care foarte mulţi iluştri savanţi, neştiind în ce direcţie să-şi îndrepte mai bine puterile intelectuale, nu mai încetează cu disputele despre religie.*

Trecînd în Rusia, în 1671, devine translator de greacă, latină şi română la „Posolski prikaz" şi dascăl al fiilor ţarului, printre care viitorul împărat Petru I, în care calitate traduce şi compilează în slavona rusă scrieri educativ-politice, ca *Aritmologhion* şi *Hrismologhion* (1672—1673). Dar faima lui europeană i-a venit de la misiunea încredinţată în 1675 de ţarul Alexei Mihailovici de a conduce o importantă solie în China, soldată pe plan diplomatic, literar

și științific cu trei scrieri de o excepțională însemnătate în cadrul cel mai larg al contactelor dintre Europa și Asia : *Cartea în care e descrisă călătoria prin Siberia, din orașul Tobolsk pînă la hotarul Chinei* (1675), *Raportul soliei în China* (1675—1678) și *Descrierea Chinei* (ce îmbină propriile-i observații cu date culese din lucrări anterioare și diverse informații, 1677), care au atras atenția nu numai a autorităților, savanților și literaților ruși, ci și a lumii științifice europene, fiind difuzate în anii următori prin extrase, còpii și traduceri grecești. Toate trei, în afara interesului strict diplomatic, politic, geografic și etnografic, sînt prețioase și prin descrierea, adesea vioae și colorată, a locurilor și oamenilor din Siberia și China, a căror civilizație, artă și dragoste de muncă autorul o admiră în mod deosebit.

Revenit la Moscova și reluîndu-și, după o scurtă întrerupere, activitatea de translator, este solicitat nu o dată de compatrioți, pe care-i sprijină în activitatea diplomatică și culturală. Dar, mai ales, în ultimii ani ai vieții, se pune în slujba noului țar Petru I, atît în eforturile acestuia de a moderniza și „occidentaliza" învățămîntul și știința, cît și în acțiunile sale militare și diplomatice în răstimpul 1695—1707. Moartea, survenită la 72 de ani, în 1708, l-a despărțit astfel doar cu trei ani de Dimitrie Cantemir, devenit aliat și apoi consilier al aceluiași suveran reformator.

Așadar, după secole tulburi, care au întrerupt brutal începuturile culturii latine în Dacia, românii, rămași în aria culturală bizantino-slavă, au creat ei înșiși o literatură originală în slavonă, iar atunci cînd au avut condiții prielnice, și în latină sau în italiană, ori chiar în polonă. Marele suflu al Renașterii și al Reformei a adus, odată cu tiparul, introducerea în cultură și literatură a limbii naționale, în care, începînd de la mijlocul secolului al XVI-lea, înregistrăm o evoluție mereu ascendentă, de la traduceri și prefețe programatice la mari opere istoriografice-narative, ai cărei reprezentanți de talie europeană sînt Grigore Ureche, anonimii munteni, autori ai *Letopisețului Cantacuzinesc* și *Cronicii Bălenilor*, și Miron Costin.

Acesta din urmă este, împreună cu Dosoftei, creatorul poeziei lirice și de meditație filozofică, după începuturile modeste prin versurile la stemă slavone ale lui Udriște Năsturel sau românești ale lui Varlaam. În sfîrșit, poliglotul umanist Nicolae Milescu, reeditînd marile călătorii ale epocii precedente, pînă în China îndepărtată, a descoperit Europei, alături de alți exploratori, un nou continent. Prin strălucirea sa universală, depășind granițele țării sale, el s-a dovedit un demn precursor al enciclopedicului Dimitrie Cantemir, personalitatea centrală a epocii următoare din istoria culturii și literaturii române.

Înnoirea structurilor literare
Umanism și iluminism

Ecloziunea literaturii istorice, la sfîrșitul secolului XVII, pune în lumină atît intensificarea activității intelectuale, cît și noile direcții din cultura română din acest răstimp. Patronajul cultural pe care-l exercită, cu ostentație, principele Constantin Brâncoveanu (1688—1714), încurajează redactarea cronicilor de curte, dar și a celor partizane, a poeziei encomiastice, a cărților cuprinzînd maxime și sfaturi, a artei elocinței. Dacă predecesorul lui, Șerban Cantacuzino (1678—1688), se angajase în tratative care urmăreau declanșarea unei campanii militare care ar fi eliberat Balcanii și, eventual, ar fi restaurat imperiul bizantin, fie și în forma lui Cantacuzinească, Brâncoveanu și-a concentrat atenția asupra domeniului cultural : numeroase construcții au fost înălțate, cele vechi au fost restaurate, iar frescele au căpătat un nou colorit și noi semnificații, mai ales prin munca unui grup de pictori formați în „Școala de la Hurez" ; academia princiară de învățămînt superior, cu limba de predare greaca, de circulație „internațională" în sud-estul european, a fost sistematic susținută, prin preocuparea de a chema cei mai distinși profesori și de a acorda facilități de studiu elevilor veniți de peste hotare ; tipografiile au lucrat într-un ritm mai susținut ca înainte și procentul de cărți în limba română a crescut constant, înglobînd nu numai cărți de cult, precum *Biblia*, integral tradusă în limba vorbită, în 1688, dar și scrieri de comportare și de delectare.

Activitatea intelectuală din Țara Românească s-a conjugat cu activitatea din Moldova și cu cea din Transilvania, unde atît învățămîntul, cît și producția tipografică au cunoscut un evident avînt. Brâncoveanu a acordat o sporită atenție Transilvaniei, după ce principatul a fost subordonat direct împăratului de la Viena, în 1691 ; diploma dată dietei Transilvaniei de către Leopold I, în acest an, nu a inovat, ci, dimpotrivă, a consolidat privilegiile aristocrației și burgheziei grupate în trei „națiuni politice" — maghiarii, sașii, secuii — și drepturile celor patru religii acceptate legal — catolică, luterană, calvină, unitariană. Marea masă a popu-

Scanned with OKEN Scanner

laţiei din această provincie, a românilor ortodocşi, a continuat să privească spre Bucureşti. Cu precădere circulaţia cărţii publicată în limba română, atestată de documente şi numeroase însemnări pe cărţi, a contribuit la sincronizarea mişcării intelectuale în cele trei provincii, la formarea unor structuri mentale similare şi la dezvoltarea unei limbi literare unitare.

Cartea în limba greacă sau slavonă, ieşită din tipografiile de la Bucureşti, Iaşi, Rîmnic, Tîrgovişte sau Buzău a fost sistematic îndreptată spre satele şi oraşele din sudul Dunării, unde nu funcţiona nici un fel de atelier tipografic. Donaţiile de cărţi s-au însoţit cu donaţii în bani şi cu privilegii acordate centrelor balcanice în care continuau să fie cultivate tradiţiile autohtone, mănăstirile. În acelaşi timp, elevi din Balcani au fost primiţi la academiile din Bucureşti şi Iaşi, numeroşi fiind tinerii pe care Brâncoveanu i-a trimis cu burse la universitatea din Padova. În cultura română, în care noile direcţii din viaţa intelectuală din centrul şi estul european, ca şi cele din capitala Imperiului otoman şi din Orientul apropiat erau analizate şi asimilate în măsura în care consolidau sau clarificau tendinţele de cristalizare ale unui stil cultural (cunoscut azi ca „stil brâncovenesc"), popoarele balcanice au aflat un reper şi, frecvent, un loc în care cărturari şi artişti puteau să-şi desfăşoare activitatea.

Literatura istorică şi literatura sapienţială au îmbrăcat în acest răstimp, de sfîrşit şi început de secol, o nouă formă, pe măsura noilor concepte şi a noilor obiective urmărite. Traducerile de „oglinzi ale principilor", datorate bizantinilor Agapet şi Photius sau spaniolului Guevara, se îmbină cu publicarea unui florilegiu datorat unui laic italian, *Floarea darurilor,* şi a unei culegeri de maxime orientale, *Pildele filosofeşti,* datorată celebrului orientalist Antoine Galland. Cronicile de curte şi chiar cele partizane nu se mai mulţumesc cu simpla narare a evenimentelor, ci îşi propun să reliefeze acţiuni, să sublinieze semnificaţii, să convingă. Radu Greceanu, Anonimul brâncovenesc sau Anonimul moldovenesc povestesc şi explică, în acelaşi timp, referindu-se la exemplul clasic al „romanilor" şi al „grecilor" ; asemenea elemente sînt amplificate puternic în opera lui Miron Costin, a Stolnicului Constantin Cantacuzino, a lui Dimitrie Cantemir, dominînd expunerea. Scrierile umaniştilor redau cu claritate orientările din viaţa culturală a societăţii române.

Predomină o „gîndire unifiantă" care progresează prin intermediul asocierilor, mai curînd decît prin discriminări, şi care menţine vii valorile intelectuale din tradiţia care nu reneagă modelul bizantin. Dar dacă în secolul anterior această tradiţie a căpătat note

originale în societatea română, în care puterea temporală și cea spirituală au colaborat pentru a adapta la noi realități forma culturală bizantină care se dovedise aptă să sintetizeze elemente orientale și occidentale și să dea răspuns aspirațiilor unor popoare situate atît pe linia Roma-valea Rinului, cît și pe linia Istanbul-Alep, acum obiectivele sînt altele. Cultura română se definește pe sine însăși, în cadrul acestei tradiții, își afirmă originile latine și privește spre Roma, nu ca centru creștin, ci ca centru al civilizației mediteraneene, considerat a fi mai important decît Constantinopolul. În etapele civilizației europene pe care le recapitulează istoricii umaniști, Antichitatea ocupă un loc de elecție. Vorbind despre Imperiul roman sau despre filozofia greacă (într-un răstimp în care învățămîntul se întemeiază pe Aristotel), cărturarii români recunosc în această etapă „momentul de adevăr" al istoriei popoarelor de pe continent ; de pe aceste fundații ei se îndreaptă, însă, spre o problematică nouă, aceea a formării solidarităților apte să cimenteze o societate care își are o individualitate bine definită în zona în care centrul continentului întîlnește aria balcanică ; acest element este limpede în oratoria lui Antim Ivireanul. Este implicată în această problematică chestiunea formării unui om nou, mai prudent decît cavalerul și mai dinamic, mai prezent în viața socială, decît înțeleptul. De fapt, prioritatea pe care o dobîndește, treptat, dezbaterea politică și socială provoacă o reconsiderare a tradiției, care nu este dramatică, dar are profunzime și o deschidere spre orizonturi noi, spre care cărturarii nu se decid brusc să demareze, conștienți fiind de densitatea intelectuală din propria lor tradiție. În acest sens, semnificativă este ponderea pe care o dobîndește în expunerea istorică un grup de concepte-cheie, precum „polithia" — de la „politheia" antică și care prefigurează „civilitatea" — sau „patria".

În acest sistem intelectual care caută noi răspunsuri la realitățile politice, în evidentă transformare în sud-estul european de la începutul secolului XVIII, și noi soluții, pornind de la datele care vorbesc despre „o revoluție intelectuală" în secolul XVII european, dar care nu se îndoiește încă de validitatea „momentului adevăr", memoria deține un loc deosebit de important. Arta „memoriei", așa cum a surprins-o Francis Yates, dirijează limbajul figurativ care se desfășoară cu o vitalitate uimitoare pe pereții construcțiilor împodobite cu motive rinascimentale și baroce, după cum continuă să dea indicație autorilor de poezii emblematice și de expuneri istorice. Imaginația este chemată să demonstreze elementele descoperite de cunoaștere, să le facă sensibile, să le sporească accesibilitatea. Imaginația nu se îndreaptă singură spre teritorii pe

care nu le-a cercetat, mai înainte, cunoaşterea. Dar şi aici elementul nou este sensibil : atît Miron Costin, cît şi Stolnicul Cantacuzino resping *Alexandria* din categoria scrierilor istorice, clasînd-o în domeniul în care îşi au loc „basmele", produsele fanteziei care, ca atare, trebuiesc exilate de erudiţie. Dar, în acest exil, fantezia poate construi edificii pe care omul nu le va dispreţui ; şi de aceea Miron Costin scrie versuri pentru a arăta că şi în cultura română pot dobîndi drept de cetate asemenea produse ale imaginaţiei, care nu trebuiesc, pur şi simplu, ostracizate ; face apel la Ovidiu, ca şi transilvăneanul Mihail Halici. Dealtfel, în momentul în care cărturarii scriu versuri, ca Udrişte Năsturel, Miron Costin sau Dosoftei, ei au în vedere un bogat domeniu de activitate intelectuală care nu a intrat, încă, sub controlul scrisului, rămînînd apanajul literaturii orale ; de la această literatură perpetuată pe calea tradiţională, prin „a auzi — a spune", adoptă ei mijloacele tehnice. În cultura română, nivelele culturale se întrepătrund în momentul în care o nouă activitate intelectuală îşi afirmă autonomia, dînd o notă originală umanismului ; sub impulsul unui folclor bogat, avînd în faţă modelele oferite de poezia emblematică şi de proza barocă, redescoperind sursele în Antichitate, se afirmă, alături de literatura istorică şi de cea sapienţială, literatura de delectare.

În aceste decenii în care activitatea intelectuală se intensifică, tradiţia începe să fie resistematizată şi structura culturii scrise se modifică, pentru a se adapta unor structuri mentale în curs de preschimbare : în această fază de „raţionalism ortodox", imaginarul dobîndeşte noi funcţii. El îşi conturează domeniul de activitate, acordînd prioritate versurilor şi scrierilor în proză care depăşesc imediatul ; astfel, literatura artistică îşi afirmă autonomia în cadrul *primei diversificări a preocupărilor intelectuale* din cultura română. Literatura începe să-şi precizeze obiectivele şi să-şi definească mijloacele în timpul umanismului civic român, cînd îndrumă scrisul şi impune însuşi istoricului să descopere şi să utilizeze fraza expresivă, frumoasă.

Exemplar, în acest sens, este cazul **Stolnicului Constantin Cantacuzino** (1640—1716), consilier al principelui Brâncoveanu şi inspirator al politicii lui externe, pînă în anii marilor opţiuni din deceniul doi al secolului XVIII, cînd Stolnicul s-a arătat partizanul unei politici mai ofensive împotriva Înaltei Porţi, şi şi-a pierdut viaţa, alături de fiul lui. După studii făcute la universitatea din Padova, a desfăşurat o activitate culturală pe multiple planuri. Diversitatea preocupărilor lui este mărturisită şi de bogata bibliotecă ce i-a supravieţuit. Şi-a concentrat atenţia asupra istoriei, ca şi predecesorii lui. *Istoria Ţării Româneşti,* care cuprinde perioada

„formării poporului român", de la luptele lui Traian cu Decebal pînă la năvălirea hunilor în Transilvania, este redactată cu respectul atent al normelor erudiției : autorul se ocupă de surse, analizează mărturii arheologice, face apel la biblioteca ținută la curent cu ultimile „noutăți", dar pentru a rosti o caldă pledoarie pentru poporul său nedreptățit de istorici străini. Expunerea faptelor deschide făgașul meditației pe tema măririi și decadenței popoarelor, a autorității puse în slujba civilizației sau a puterii care oprimă, după cum se transformă în satiră sau în invectivă. Totul în slujba unui adevăr : „iară noi într-alt chip de ai noștri și de toți cîți sînt rumâni ținem și credem . . . că valahii, cum le zic ei, iar noi, rumânii, sîntem adevărați romani și aleși romani în credință și în bărbăție". În aceeași formă, cu aceeași convingere, adevărul va fi exprimat de transilvăneanul Petru Maior, un secol mai tîrziu. Cercetările recente au pus în lumină un cărturar puternic angrenat în mișcările diplomatice de la începutul secolului XVIII, dezvăluindu-ne și un subtil autor de scrisori trimise lordului Paget, ambasadorul britanic la Poartă, unor nobili maghiari, lui Ferdinand Marsigli, altor oameni politici sau de știință.

Tendințele principale ale umanismului român se cristalizează în opera unui distins „enciclopedist", **Dimitrie Cantemir** (1673—1723), fiu de principe și domnitor al Moldovei timp de cîteva luni, încheiate cu nefericita bătălie de la Stănilești, din 1711, care l-a silit să ia drumul exilului, în Rusia lui Petru cel Mare, al cărui consilier de taină a devenit în ultimii ani ai vieții, cînd a fost ales și membru al Academiei din Berlin. Cantemir este prezent în toate noile orientări adoptate de cultura română a timpului său : compune o carte de înțelepciune, *Divanul,* care se tipărește în română și greacă la Iași, în 1698, reluînd tema disputei clasice dintre suflet și trup, dar făcînd apel la scrisoarea unui reformat, Wissowatius ; îl citește pe Van Helmont și scrie opusuri filozofice, dar dovedește un interes mai viu pentru realitatea imediată, cunoscută în Istanbul, și scrie *Sistema religiei mahomedane.* Alcătuiește fraze care au cadență de vers și redactează primul tratat de notare a muzicii turcești. Opera de istorie, însă, este aceea care-l consacră : *Descrierea Moldovei,* scrisă în latină și tipărită în traducere germană, *Istoria creșterii și descreșterii imperiului otoman,* scrisă de asemenea în latină și tradusă, apoi, în rusă, engleză, franceză, germană, *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor,* care expune istoria întregului popor român în context universal. Savantul principe se dovedește, din plin, om al veacului său și un deschizător de drumuri în cultura română datorită spiritului critic care îi străbate întreaga operă, atacînd ideile preconcepute și superstițiile, cu în-

Scanned with OKEN Scanner

credere în dreapta judecată a oamenilor. Dă un considerabil impuls literaturii de delectare prin povestirea care defaimă pe dușmanii săi personali, Brâncoveanu și Cantacuzinii, prin istorioarele captivante și portretele de neuitat care se înșiră în notele din subsolul *Istoriei otomane*, formînd un acompaniament „scherzando" la șirul solemn de sultani, ca un comentariu plin de speranță și maliție în marginea comunicatelor ce consemnează triumful forței oarbe.

Operă literară face, deliberat, Cantemir în *Istoria ieroglifică*, în prefața căreia declară că nu a dorit decît să imite pe Heliodor, „istoria etiopică" a aceluia, prototipul povestirilor despre doi îndrăgostiți, care se caută în lume. În secolul XVIII această căutare e plină de peripeții, după cum arată Voltaire în *Candide*. Nici povestirea lui Cantemir nu e molcomă, numai că eroul lui nu este un îndrăgostit, ci un inorog care are de înfruntat cursele pe care i le întind păsări și animale care se sfîșie în lupta pentru putere. În această lume, plină de confuzie și de deslănțuiri neașteptate, lipsesc răgazurile care să dezvăluie înțelesuri, deși personajele vorbesc tot timpul ; eroul va coborî spre centru lumii — asemenea lui Enea sau Dante — pentru a descoperi adevărul care dă viață. Dar aici va afla cetatea lăcomiei, unde toți cei care aleargă după posturi și averi plătesc tribut unei zeițe oarbe, care ascultă doar clinchetul banilor. Cantemir rîde de gîndirea anchilozată în silogismele deprinse mecanic în școală, de pretențiile despoților de a guverna oamenii, fără să-și pună vreodată la îndoială lipsa de minte, de jocul intereselor care adună și risipește pe cei intrați în cercul magnetic al puterii, după ce au uitat de demnitate și de puterea adevărului. În acest carnaval, unde prietenii sînt anevoie distinși de dușmani, gîndurile și sentimentele sînt puse la încercare de viața cotidiană, de acțiune. S-a vorbit despre apropierea ce poate fi stabilită între opera acestui „Swift balcanic" și opera „inorogului britanic" ; dar la Cantemir persoanele trec pe planul doi, pentru a lăsa locul principiilor, discuției pe tema solidarității politice și sociale, într-o lume saturată de meditație, dar fascinată de mișcare, transformare, strălucire și degradare totală. Barocă în construcție și ca orientare, istoria narată cu ieroglife de Cantemir, conform gustului unei Renașteri care se sfîrșește, nu este mai puțin dominată de o „philosophia perennis" și de aspirația spre o nouă lume, întruchipată de inorog, personaj principal și mască a autorului. De aceea, barocul nu o domină și scrierea reliefează aceleași valori intelectuale pe care le-au recunoscut și ceilalți umaniști români care au pătruns în domeniul literaturii de delectare ; dar *Istoria ieroglifică* prefigurează mai viguros ca alte scrieri contem-

porane locul pe care și-l asumă imaginația în prag de epocă a Luminilor.

Cu opera lui Cantemir, umanismul atinge culmea cea mai înaltă a realizărilor culturale, care au deschis, laolaltă, noi perspective vieții intelectuale a poporului român. Opera principelui a îmbrățișat toate categoriile de cărți ale epocii — de înțelepciune, de înfățișare a pildelor istorice, de delectare —; a împărtășit cititorului și ascultătorului sentința lapidară sau proverbul cu înțeles cristalin, alături de povestea pecetluită de un ermetism surîzător; a pus în lucrare arta memoriei tradiționale și a îndemnat pe oameni să cugete eliberîndu-se de preceptele consacrate; a demonstrat convingător că originea latină și lupta statornică a unui întreg popor, despărțit doar de hotare feudale, consfințeau locul lui în civilizația europeană. Opera s-a difuzat în Europa, pe un circuit mai larg decît alte scrieri române, pătrunse pe filieră greacă, slavonă sau italiană; mai mult, în timp ce *Istoria otomană* s-a tipărit în Anglia, *Divanul* era tradus în arabă. Prin difuzarea pe care a cunoscut-o și prin corpusul de principii noi, prezentat cu vădit spirit științific, opera lui Cantemir reliefează plenar faptul că umanismul civic românesc a formulat o doctrină capabilă să dinamizeze conștiința unui popor și un mesaj demn de a fi înregistrat de alte popoare.

Tipăriturile lui Antim Ivireanul au fost reluate în secolul XVIII, așa cum opera lui Miron Costin s-a difuzat intens pe filieră manuscrisă; lucrarea Stolnicului a fost folosită din plin la Rîmnic, așa cum *Hronicul* lui Cantemir a fost citit de cel care a inițiat lupta ce va continua să fie purtată din Blaj, centrul cu un rol decisiv în viața culturală a Transilvaniei și a întregului popor român, episcopul Inochentie Micu.

În secolul XVIII, „literaturile" care cunoscuseră o deosebită înflorire în epoca de maturitate a umanismului român au evoluat continuu, într-un ritm mai lent în faza de grele condiții politice din prima parte a secolului. O nouă perioadă de densitate intelectuală se conturează în ultimele trei decenii ale secolului, cînd transformările sînt tot atît de ample ca și în faza umanistă, dar mai profunde: în cea *de-a doua fază de diversificare a activității intelectuale* — cînd preocupările filozofice, științifice, social-politice încep să se individualizeze, „beletristica" își dobîndește un statut clar. Imaginarul nu mai este direct subordonat cunoașterii, ci secondează mai ales tendința „melioristă", construind lumi care proiectează în domeniul posibilului aspirațiile momentului.

Generația romantică care va urma va beneficia, așa cum relevă evaluările recente, de această perioadă de transformări lente,

Scanned with OKEN Scanner

dar profunde. După dispariția marilor umaniști, „literaturile", chiar cea istorică, nu au mai făcut progrese vizibile pînă la sfîrșitul secolului. S-au scris compilații pentru domnii fanarioți sau pentru boieri, într-un spirit închis și tern : pasajele preluate din operele predecesorilor, în special de la cei moldoveni, s-au îmbinat cu note redactate de spectatori ce nu și-au mai pus probleme mari : o cronică pentru Mavrocordați, o alta pentru Ghiculești, o alta pentru un boier, s-au ilustrat prin seninătatea cu care au consemnat calamitățile și prin decizia cu care au reținut amănuntele cele mai searbede. Dar elementele noi și-au făcut loc și aici, chiar dacă nu au căpătat proporții spectaculoase.

Mai întîi datorită faptului că ideile umaniste au pătruns chiar și în scrierile care căutau, în primul rînd, să consemneze doar faptele memorabile. În *Cronica anonimă a Moldovei* (1661—1729) întîlnim pasaje în care se vorbește despre „numele bun", despre originea latină a limbii române, despre importanța operei culturale etc. În același timp, expunerea istorică a ieșit din făgașul consacrat, atunci cînd autorul a avut o personalitate puternică. Este cazul lui **Ion Neculce** (cca. 1672—1745), care a copilărit în Muntenia și a devenit demnitar în Moldova ; l-a urmat pe Dimitrie Cantemir în Rusia, de unde a revenit, prin Polonia, la Iași. El a continuat cronica lui Miron Costin, în *Letopisețul Țării Moldovei,* dar pentru a prezenta, în prim plan, drama umană, comportarea personajelor, jocul neprevăzut și plin de ironii al hazardului. Compune deliberat, deși respectă, în mare parte, cronologia atotstăpînitoare ; în cursul povestirii, deplasează atenția cititorului asupra narațiunii. Reține vorbe memorabile, creionează cu umor senin actele de megalomanie și cu un venin discret actele de rapacitate, fiind un excelent memorialist. Comparat, pe bună dreptate, cu Saint-Simon, el iese din cadrul tradițional al literaturii istorice, întrucît utilizează o tehnică originală a narațiunii și creează un stil ; farmecul poveștirii, ce izvorăște din cuvintele dense ce nu pot fi traduse, evocă o întreagă lume. Prin această excepțională dezvoltare a „vorbirii frumoase", cultivată în mediul rural, ca și în cel aulic, autorul dă o nouă dimensiune narațiunii istorice, care, așa cum s-a subliniat, va fi amplificată de Ion Creangă și Mihail Sadoveanu.

Un alt element nou îl regăsim în *Cronicile rimate* care se înmulțesc pe la mijlocul secolului. Martori ai unor evenimente impresionante, autorii, adeseori anonimi, nu își propun să noteze întîmplarea pentru a nu fi uitată, ci o transformă în cînt, dramatizîndu-o. În parte, sub influența lamentațiilor lui Ieremia, în altă privință sub influența bocetului popular, poetul anonim folosește pretextul istoric pentru a deplînge asasinarea principelui Grigore

Ghica de către otomani, decapitarea de către principele fanariot a boierilor Manolachi Bogdan și Ioan Cuza (bunicul realizatorului Unirii Principatelor) sau distrugerea mănăstirii ortodoxe din Silvașul Transilvaniei de către trupele habsburgice care au reprimat mișcarea îndreptată contra uniatismului. Asemenea cronici dezvăluie, pe de o parte, noua direcție pe care a adoptat-o literatura istorică, după cum marchează, pe de altă parte, rolul pe care încep să-l dețină în cultura scrisă numeroșii cărturari care se ridică acum din mediile rurale și urbane, într-un moment în care, din cauza instabilității, patronajul curții princiare se restrînge.

Dealtfel, poezia scrisă ocupă un loc tot mai important în cultura epocii și prin acumulări succesive deschide drumul creației culte, normate ; o activitate artistică care beneficiază atît de modelul oferit de cîntecul popular, pentru prima oară cules și tipărit acum, cît și de modelul oferit de poezia imnografică bizantină, pentru prima oară redată în română și pusă în circulație prin eforturile cărturarilor de la Rîmnic, unde apar 12 volume de *Minee*, începînd din 1776. Interesant este faptul că versurile sînt păstrate în manuscris de către Ienăchiță Văcărescu sau Conachi și nu văd lumina tiparului decît în secolul XIX. Cînd este solicitat să predea un manuscris spre publicare, de către Zaharia Carcalechi, cărturarul activ în diverse domenii care a fost Alexandru Beldiman preferă să-i încredințeze o traducere. Versurile sentimentale sînt compuse în acești ani, în care predomină norma etică, dar autorii lor le destinează unui cerc restrîns, nu publicului larg ; confesiunile personale nu sînt, deocamdată, considerate a face parte din „problematica general umană", ci din raporturile scriitorului cu conștiința lui. Și de aceea versurile circulă mult timp în manuscris.

Important este faptul că progresul în domeniul literar îl face, cu repercusiuni importante asupra epocii de tranziție și a mișcării romantice din cultura română, poezia lirică și cea patriotică.

Direcțiile imprimate culturii scrise de către umanism sînt continuate pînă în deceniul al optulea al secolului și ele se diversifică treptat, atît datorită modificărilor ce intervin în grupul scriitorilor, unde pătrund tot mai mulți cărturari formați în școlile urbane și mănăstirești, cît și permanentei extinderi a literaturilor tradiționale : istorică, sapiențială și de delectare.

Transformarea devine vizibilă de îndată ce ne apropiem de sfîrșitul secolului și ea își află, în mare parte, explicația în noul model cultural ce se conturează acum din datele pe care cărturarii le reține din opera umaniștilor și din elementele pe care încep să le capteze din mișcarea intelectuală ce animă comunicarea culturală în Europa.

Scanned with OKEN Scanner

Despre o „translație a studiilor" dinspre Bizanț spre Occident vorbiseră Miron Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino și Dimitrie Cantemir. Acum deplasarea devine evidentă, în special datorită știrilor care vin din această parte a continentului : prin contacte personale, mai ales în cazul transilvănenilor care se deplasează spre Viena și Roma, mai puțin în cazul valahilor sau moldovenilor, loviți de interdicția otomană de a nu trece frontierele ; prin cărturarii greci, care prin Constantinopol și diaspora greacă sînt în posesia unor elemente concrete ; cu precădere, prin cărți și ziare procurate de companiile de negustori. Se formează o reprezentare colectivă care exercită o deosebită atracție : „imaginea Europei luminate", civilizate.

Cărturarii români se grupează în centre, de obicei acolo unde se desfășoară o susținută activitate tipografică sau unde funcționează școlile superioare, ce se adaptează la învățămîntul european prin reforme succesive. Se formează un asemenea centru la Rîmnic în Valahia, unde tipografia întemeiată de Antim Ivireanul și condusă ulterior de distinși cărturari produce fără încetare carte în limba română, alimentînd Moldova și mai ales Transilvania. Aici **Chesarie** (m. 1780) începe tipărirea versiunii românești a *Mineelor* ; în prefețele care par a fi detașate de textul destinat ritualului, el dezvoltă meditațiile sale asupra istoriei poporului român cu argumente extrase din *Enciclopedia franceză,* pe care o obține după stăruințe tenace. Discipolul său **Grigore Rîmniceanu** (m. 1826) scrie prefețe pe aceeași temă și traduce *Logica,* cînd devine episcop de Argeș. Sînt legați de acest centru **Dionisie Eclesiarhul** (1759—1820), autorul unei cronici în stil tradițional, dar plină de reflexii critice la adresa tarelor regimului feudal, **Naum Rîmniceanu** (1764—1839), de asemenea cronicar, în unele privințe mai conservator dar cu o vădită înclinație spre erudiția istorică, formată și sub influența operei lui Petru Maior ; în sfîrșit, cărturarul ce se ascunde sub pseudonimul grăitor de **Zilot Românul** (c. 1780—c. 1850), probabil Ștefan Moru, adversar al transformărilor revoluționare, dar și al imixtiunilor brutale externe în treburile țărilor românești.

În Moldova, cărturarii se grupează la Iași, unde **Leon Gheuca** (m. 1788), în corespondență cu Chesarie de Rîmnic, se dovedește mai interesat în reformarea moravurilor, cu sprijinul scrierilor lui Massilon, Fénelon, Oxenstiern și Voltaire, traduse de el sau de cei care-i sînt apropiați, ca **Darie Dărmănescu,** închis pentru activitatea sa complotistă împotriva fanarioților și interesat de opera lui Fénelon și a lui Vincent Voiture sau ca **Gherasim Clipa** (m. 1826) care traduce *Taina francmasonilor,* scrieri geografice și cărți de

edificare religioasă, condamnate de Patriarhia de la Constantinopol. **Iacov Stamate** (1749—1803) participă activ la reformarea programei școlare și tipărește în 1794 versiunea română a primei părți din *El Criticon* de Gracian. Urmașul său, **Veniamin Costache** (1768—1846), este adept al metodei lancasteriene și întemeiază prima școală superioară, cu limba de predare română, Seminarul de la Socola, în 1803. În activitatea tipografică pe care o dirijează, el se dovedește însă mai atașat de tradiție, difuzînd scrieri traduse din literatura isihastă bizantină de către ucenicii lui Paisie Velicikovski de la mănăstirea Neamț. Cărturarii sînt secondați de o întreagă grupare de copiști care multiplică versiunile române ale romanelor și pieselor de teatru occidentale.

În Transilvania, cărturarii s-au grupat în centrul de veche tradiție de la Brașov și în cel nou de la Blaj. Acest din urmă centru a fost întemeiat de episcopul **Inochentie Micu** (1692—1768) care a dat o amploare necunoscută anterior luptei pentru drepturi politice a românilor. După ce o parte din clericii români au acceptat unirea cu Roma, în 1701, în speranța că vor dobîndi drepturile care erau refuzate „ereticilor", recunoașterea privilegiilor promise s-a lăsat așteptată. Inochentie Micu a deplasat această luptă în sînul Dietei transilvane, unde a putut pătrunde ca episcop unit. Memoriile sale aparțin literaturii politice din secolul luminilor, și anume acelui grup care exprimă ideile cele mai generoase ale epocii, întrucît nu cuprind revendicări de castă, ci pledoarii în favoarea drepturilor omului și ale popoarelor. Acțiunea lui Inochentie Micu a deschis făgașul documentului politic celui mai important din epoca Luminilor române, *Supplex Libellus Valachorum*, redactat în 1791 de cei mai de seamă intelectuali din cadrul mișcării cunoscută sub denumirea de „Școala ardeleană". Memoriul înaintat curții de la Viena a analizat juridic, politic și filozofic argumentele aristocrației care refuza să recunoască existența populației oprimate în Transilvania și a argumentat necesitatea „restituției în drepturi" a celor care susțineau prin munca lor întregul edificiu social. La acest memoriu au colaborat oameni care au avut o pregătire superioară, dar care în același timp au știut să cristalizeze aspirațiile populare ; cercetările recente au pus în lumină atît faptul că argumentele au fost reluate și amplificate în memorii posterioare, cît și larga difuzare a memoriilor în Scheii Brașovului printre grupurile de negustori sau în alte orașe.

Această efervescență intelectuală a fost îndrumată spre acțiunea politică și culturală de operele celor „trei mari" ai „Școlii ardelene" : **Samuil Micu** (1745—1806), **Gheorghe Șincai** (1754—1816) și **Petru Maior** (1761—1821), autori de scrieri istorice care au con-

solidat în conştiinţa colectivă originea latină a poporului român, de lucrări filozofice, inspirate de discipolii lui Wolff, de gramatici şi dicţionare care au demonstrat, la rîndul lor, caracterul latin al limbii române, contribuind şi la normarea limbii literare. Cu o încredere impresionantă în capacitatea de formare intelectuală a cuvîntului scris, cei trei „corifei" au compus manuale didactice şi scrieri contra superstiţiei, precum şi pamflete polemice împotriva erudiţilor care negau, cu argumente filologice sau istorice puse în slujba unor interese de castă, drepturile politice ale populaţiei majoritare din Transilvania. În timp ce Samuil Micu recapitulează, în spirit iluminist, realizările predecesorilor care au contribuit la progresul civilizaţiei române şi traduce opere literare cu conţinut moralizator, Gheorghe Şincai desfăşoară argumente pertinente, întemeindu-le pe erudiţia cea mai solidă, în spiritul lui Muratori, iar Petru Maior se dovedeşte un polemist redutabil, fie că atacă poziţiile unor apologeţi ai drepturilor nobiliare, fie pretenţiile universaliste deduse din primatul papal. *Istoria, lucrurile şi întîmplările românilor,* scrisă în patru tomuri masive de Samuil Micu, *Hronica românilor şi a mai multor neamuri* a lui Gheorghe Şincai sau opera lui Petru Maior, *Istoria pentru începutul românilor în Dachia,* considerată o piatră de hotar în evoluţia culturii române de către generaţia de la 1848, după cum atestă Mihail Kogălniceanu, pun laolaltă, pe baze ştiinţifice, istoriografia ; opera lor filozofică schimbă destinul cărţilor de înţelepciune care, după cum ne indică seria de cărţi de comportare scrise de ceilalţi cărturari transilvăneni, se îndreaptă spre eseul social-politic, spre lucrările de etică, de pedagogie, de etnografie.

Devine evident că în timpul celei de-a doua diversificări a preocupărilor intelectuale, noile categorii de cărţi care apar nu se alătură, simplu, celor existente, ci se afirmă, transformînd pe cele vechi. Contribuie la acest proces faptul că intelectualii din „Şcoala ardeleană", în majoritatea lor profesori sau corectori în tipografii, consideră lectura o îndatorire socială ; nu numai orăşanul, dar şi ţăranul trebuie să citească şi încă practicînd o lectură extensivă, nu lectura intensivă tradiţională. În asemenea condiţii, este încurajată dezvoltarea acelor categorii de cărţi care nu răspund la necesităţi imediate, strict profesionale. Lectura non-funcţională multiplică permanent categoriile de cărţi ; această multiplicare, corespunzătoare multiplicatorului pus în mişcare de raţionalismul Luminilor, contribuie la destrămarea sistemului tradiţional de cunoştinţe, la formarea unei noi ierarhii a valorilor — valoarea etică trecînd pe primul plan — şi la asumarea unei noi funcţii de către imaginaţie, care participă la dezbaterea socială şi politică prin

Scanned with OKEN Scanner

conturarea unor noi forme de solidaritate umană, în cadrul statelor naționale. Diversificîndu-se, literaturile tradiționale fac un loc deosebit literaturii de delectare ce se cantonase cu precădere în sectorul culturii orale și care apăruse firav în sectorul culturii scrise sub forma ilustrărilor în cadrul literaturii istorice sau sapiențiale ori ca plăsmuiri destinate să ofere clipe de „zăbavă".

Această „zăbavă" își arogă acum drepturi sub scutul argumentului că ficțiunea are o funcție decisivă în formarea omului luminat și în dezvoltarea personalității lui. Dezideratul acesta nou, al delectării etice, a beneficiat de inițiativele umaniștilor, ca și de rolul pe care și l-a asumat treptat „scriitorul" în redarea evenimentelor istorice sau în evocarea unor întîmplări imaginare dar nu mai puțin pilduitoare ; în fața creatorului chemat să participe la luminarea compatrioților săi s-a conturat un domeniu nou de acțiune. Or, primul lucru care atrage atenția este apariția succesivă a unor gramatici care, propunîndu-și să normeze limba, au statuat totodată regulile creației poetice. Asistăm astfel la declinul retoricii ce dominase anterior toate formele de expresie, punîndu-se în slujba obiectivelor urmărite de „arta memoriei" ; retorica a cedat locul filozofiei, iar arta vorbirii frumoase a intrat sub controlul gramaticii, care și-a cules exemplele din domeniul beletristic, unde capacitatea de creație își afla un cîmp larg de afirmare.

Sînt indicațiile pe care ni le oferă *Retorica* publicată de doctorul oculist **Ion Piuariu Molnar** (1749—1815), unul dintre cei mai activi protagoniști ai Luminilor, traducător al manualului de istorie al lui Claude Fr. Millot. Scrierea era menită să pledeze cauza omogenității activităților intelectuale, dar nu teoretiza mai puțin premisele „beletristicii", recomandînd studierea stilului. Pentru **Dimitrie Eustatievici** (1730?—1790), fost elev al academiei din Kiev și, din 1786, director al școlilor naționale neunite din Transilvania, în care calitate a depus o susținută activitate de tipărire a manualelor didactice, *Gramatica rumânească,* compusă în 1757, era destinată să pună tuturor la dispoziție „meșteșugul care învață bine a grăi și drept a scrie". Macarie de la Iași se apropie de această poziție în lucrarea pe care o scrie cîțiva ani mai tîrziu. Pentru **Ienăchiță Văcărescu** (1740—1797), care tipărește la Rîmnic, în 1787, *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orînduielilor gramaticii românești,* apărută în același an la Viena, gramatica slujește la normarea limbii în vederea dezvoltării științelor și filozofiei ; el face apel la exemplul oferit de limba italiană, invocă pe Voltaire și ilustrează regulile cu versuri. Gramaticile lui **Radu Tempea,** din 1797, și **Paul Iorgovici,** din 1799, se opresc în special la aspectele lingvistice. Dar, laolaltă, aceste lucrări contribuie la

studiul şi precizarea regulilor vorbirii frumoase şi prin aceasta la impulsionarea creaţiei ce mînuieşte splendorile cuvîntului scris. Atenţia acordată instrumentului literar se subsumează preocupării de a răspunde solicitărilor celor care acordă „zăbavei" un alt sens decît cel deţinut în cadrul sistemului de valori construit de „raţionalismul ortodox". Omul luminat, gînditor şi luptător activ pentru introducerea unei noi ordini în societate, solicită amplificarea activităţii intelectuale ce-i poate oferi o delectare, înscrisă, bineînţeles, între limitele normelor izvorîte din etica ce domină relaţiile umane ; în condiţiile social-politice în care trăieşte, imperativele îl îndreaptă mai curînd spre îndatoririle „patriotului", decît spre cele ale „filozofului".

Contribuie la procesul de diversificare faptul că intelectualii nu mai activează, spre sfîrşitul secolului, doar în centre tipografice şi în şcoli, ci încearcă, în condiţiile dure ale absolutismului monarhic, să se grupeze în societăţi de gîndire. O încercare, în acest sens, care nu a rămas fără urmări (judecînd după seria de tipăriturii anunţată în primul proiect şi după seria înfăptuită), este aceea de a întemeia, în 1795, „Societatea filosofică a neamului românesc din Mare Principatul Ardealului", iniţiată de doctorul Molnar, şi care urma să grupeze intelectuali ardeleni, munteni şi moldoveni. Societatea nu a putut să-şi ţină adunările, tot aşa cum toate intenţiile de a întemeia ziare şi reviste au fost respinse de autorităţi.

Sub impulsul prestigiului de care se bucură Antichitatea, revivificată de orientarea istorică ce se îndreaptă spre Roma, de modelele oferite de neoclasicismul european şi de apelul scriitorilor din arhipelag la muzele Olimpului, poezia se orientează după pildele date de Homer şi Virgiliu, aşa cum proza, în general, rămîne ataşată de temele inspirate de Antichitate. Readusă în actualitate la zeci de secole distanţă, Antichitatea ce prezidează avîntul beletristicii române nu mai este, evident, aceea care a înflorit în cetăţile Greciei şi Italiei ; este, în parte, Antichitatea lui Petrarca, în mai mare măsură, aceea pe care o conturează poeţii italieni şi francezi din secolul XVIII ; se adaugă, cu note distincte, didacticismul Aufklärung-ului şi erotica mediteraneană ce-şi află zeul în Anacreon. De aceea la Costache Conachi întîlnim accente din Petrarca şi Dorat, iar la Văcăreşti preluări din Atanasie Hristopulos, care farmecă cu versurile sale aproape întreaga generaţie a scriitorilor valahi, din Atanasie Psalidas sau Metastasio.

Asimilările de opere străine nu au caracterul întîmplător pe care-l sugerează şirul tipăriturilor ; urmărind, concomitent, frecvenţa cu care au fost realizate copiile după traduceri, constatăm că intră într-un prim grup Fénelon, care lasă impresia că a trecut

destul de rapid din mînă în mînă, Florian, al cărui *Numa* a provocat aprecieri diverse, Gessner, care a impresionat cu a sa *Moarte a lui Abel,* Francesco Loredano, ca și Regnard și Metastasio. Putem conchide că asimilarea a fost operată de un gust ce s-a dezvoltat treptat. Și este sesizant faptul că majoritatea traducerilor realizate în epoca cercetată au subiect clasic : este vorba de Telemah, fiul lui Odiseu, de Numa, craiul Romei, de vieți de suverani sau eroi din Antichitate : Sapor, Lentor, Britannicus, Democrit ; există un cadru antic în care evoluează personajele, ca în povestirile lui Loredano ; există un interes consacrat pentru aventurile cuplurilor din mitologia elină și acest gust favorizează receptarea altor genuri de aventuri.

Cercetarea suprapunerilor indică în ce fel peste imaginea lui Alexandru Machedon s-a așternut aceea a lui Khosroes ; după ce chipul cavalerului din *Hronografe* s-a estompat, și-a făcut apariția eroul din *Erotocrit,* iar perechii din *Iosif* și *Asineta* i-au urmat *Eric și Iulia, Raimond și Mărina, Zelmis și Elvira,* pentru a accepta în final, în societatea lor, și pe *Arsachie și Ismenia, Cavalerul de Grie și Manon, Paul și Virginia.* Poate fi urmărită astfel continua lărgire a unui cadru, conceptual și sensibil, delimitat la început de elementele ce par a fi transmise de Antichitate, ulterior de elementele ce sînt comunicate de Arcadia imaginară. Cu alte cuvinte, receptarea masivă a operelor străine se datorește evoluției gustului ce trece de la tematica furnizată de Antichitate (mitologie, Homer și Ovidiu) spre convenția pastorală. Îmbarcarea pentru Cythera se face sub impulsuri noi, cu convingerea că destinația este cea cunoscută și cu năzuința de a se ajunge pe alte tărîmuri ; asimilarea trădează o direcție generală din epoca luminilor.

Traducători și creatori originali, în același timp, scriitorii din cele șase decenii care acoperă un sfîrșit de secol și un început de epocă nouă contribuie la instituționalizarea beletristicii. Unii dintre ei sînt mai atașați obiectivelor didactice, ca **Dimitrie Țichindeal** (1775—1818), care a adaptat scrierile marelui cărturar sîrb Dositej Obradovíć, sau ca **Ioan Barac** (1776—1848) care, avînd „patima poeziei", a tradus mii de file, unele dintre ele ajungînd să vadă lumina tiparului, ori ca **Anton Pann** (1797—1854), care, ancorat în climatul dominat de proverb și pilda exemplară, a continuat să-și afle sursele în povestirile orientale și balcanice și a realizat în *Povestea vorbei,* „o comedie a cuvintelor pure și o comedie umană, făcută din observații impersonale" (G. Călinescu). Apropiat de ei este **Barbu Paris Mumuleanu** (1794—1836), care cu o abundență verbală copleșitoare prezintă caractere ce amintesc de moraliștii francezi filtrați prin literatura sapiențială autohtonă. Interesul pentru ti-

pologii se însoţeşte cu imperativele satirei care predomină în proza reformatorilor şi care se transformă în îndemn de profundă renovare a societăţii la **Ionică Tăutu** (1798—1830), autor de pamflete şi traducător al lui Volney, sau **Dinicu Golescu** (1777—1830), cunoscut mai ales prin memorialul de călătorie, în care este consemnat avansul ştiinţific şi tehnic din occident în raport cu înapoierea economică din Principate. Fratele lui, **Iordache Golescu** (1770—1848), adună un tezaur de proverbe, scrie sfaturi pentru guvernanţi şi compune piese de moravuri pentru teatrul care începe să funcţioneze aproape regulat din deceniul al doilea al secolului XIX. Mai sensibili la valenţele poetice ale versului, **Văcăreştii** exprimă în creaţiile lor ataşamentul pentru Arcadia : **Ienăchiţă,** autorul grameticii din 1787, scrie versuri de factură populară care ating, uneori, o concizie artistică, iar fiii lui, **Alecu** (1762—1799) şi **Nicolae** (cca 1784—1825), îmbină, la rîndul lor, motivele anacreontice cu lirica populară. Fiul lui Alecu, **Iancu Văcărescu** (cca 1791—1863), compune versuri pe un registru mai amplu, de la balade la poezia patriotică, şi de la proverbe la cîntece în stilul Renaşterii, realizînd în *Primăvara amorului* o poemă de largă respiraţie, impresionantă prin măiestria evocării apariţiei zeului care înviorează întreaga fire. Mare protector al literaturii, el a deschis un salon literar în casa lui şi a sprijinit întemeierea, în 1827, a *Societăţii literare.* Prin volumul tipărit de Heliade Rădulescu, în 1830, *Poezii alese,* ca şi prin simpatia lui deschisă faţă de generaţia revoluţionară, Iancu Văcărescu s-a încadrat în noul curent literar, deşi tehnica artistică şi, într-o măsură, tematica îl apropie de ultimii protagonişti ai neo-clasicismului. **Costache Conachi** (1777—1849), iluminist ataşat tradiţiei şi poet delicat care repetă clişeele din poezia vremii, este atras de Petrarca şi de Pope, rămînînd ancorat în zugrăvirea iubirilor ce se dezvăluie în acrostih. Singurul scriitor care-şi tipărise versurile în secolul XVIII este **Ioan Cantacuzino** (1757—1828) ; în cele 22 de poezii publicate în volumul *Poezii noo,* în mare parte imitaţii după La Fontaine, Metastasio, Gray şi Pope, el cîntase natura şi amorul.

Iluminismul va persista în Transilvania, unde intelectualii se dovedesc preocupaţi de difuzarea cunoştinţelor în mase, în vederea realizării programului politic al „Şcolii ardelene", apreciat a fi actual încă în prima jumătate a secolului XIX. Timotei Cipariu, cărturar de larg orizont, Simion Bărnuţ, poetul Andrei Mureşanu şi, mai ales, Gheorghe Bariţ, iniţiator de publicaţii, scriitor şi om politic, continuă să promoveze crezul iluminist. S-a remarcat că Bariţ nu a depăşit limitele clasicismului weimarian. Tendinţe similare, dar întinzîndu-se pe un interval mai redus de timp, pot fi

Scanned with OKEN Scanner

surprinse în scrierile unor profesori munteni, ca Grigore Pleșoianu, care compune o splendidă satiră, în chip de prefață la traducerea lui din Marmontel *(Aneta și Luben)*, sau ca Simeon Marcovici, ori în diversificata operă a celui care a dat numeroase impulsuri culturii române, cărturarul din Moldova, Gheorghe Asachi.

Cel care a realizat cea mai reprezentativă operă din epoca Luminilor române este **Ion Budai Deleanu** (1760—1820); opera marchează un sfîrșit și un început de proces cultural. Legat de strălucitii cărturari din „Școala ardeleană", și în special de Petru Maior, el a asimilat creator capodoperele literaturii italiene, în Viena, unde a trăit un răstimp îndelungat și a compus, în genul lui Ariosto și Tassoni, inspirîndu-se și din Casti sau Voltaire, magistralul poem eroic-comic *Țiganiada*, „realizarea cea mai de seamă a literaturii române pînă la Eminescu" (D. Popovici). Construcția poemului, în care episoadele luptei lui Vlad Țepeș împotriva armatelor care încearcă să subjuge Țara Românească se îmbină cu aventurile unui ingenuu cavaler care-și caută iubita pe tărîmuri fantastice, și cu dramatica peregrinare, între două localități, a unui grup gregar, care își încheie discuția despre formele de guvernămînt printr-o cruntă bătaie, închide în sine o prestigioasă experiență poetică recreată de un gînditor artist care stăpînește limba și plăsmuiește imagini memorabile. Combinînd arta evocărilor de mare amploare cu versul tăios ce lovește în spiritul obtuz și haotic, obiect al avertismentelor din totdeauna ale literaturii sapiențiale românești, poetul realizează o sinteză care reliefează atît bogăția conceptelor de care dispunea cultura scrisă și tradiția orală română, cît și aspirația spre noi orizonturi culturale, identificate în capodopere ale literaturii europene. Sinteza este atît de bine realizată, încît pledoariile iluministe se integrează organic în poem; este ceea ce ne dezvăluie discuția despre formele de guvernămînt, în care sînt ecouri din opera lui Montesquieu, din teoriile iacobine, din dezbaterile intelectualilor români pe marginea reformelor jozefiniste.

Țiganiada duce la capăt, în asemenea condiții, o tradiție ce atinsese un punct de maturizare în creația lui Cantemir. Ca și ilustrul său predecesor, poetul însoțește poemul cu un amplu registru de note, unde diverși comentatori, din rîndul cărora nu lipsesc Erudițian, Idiotiseanul, Musofilos sau Filologos, pun la încercare veridicul, imaginarul, înțelepciunea, sugerînd măștile sub care se prezintă gîndirea umană și dramatica confruntare de opinii din care trebuie să se nască adevărul. Disputa în jurul cuvintelor, deformarea interesată a sensurilor, lupta dintre imperativele momentului și chemările aspirațiilor iluzorii sînt dezlegate de rîsul

popular care izbucneşte, concomitent, din poem şi din comentariu. Ca şi în *Istoria ieroglifică*, înlănţuirea evenimentelor ce par absurde, ascunde un adevăr, iar dezbaterea intelectuală îndeamnă la acţiunea generoasă. Cele două opere abordează o problematică ce a stăruit în atenţia scriitorilor europeni din perioada umanistă, dintre Renaştere şi Lumini.

În opera lui Ion Budai-Deleanu fantezia şi-a demonstrat capacităţile şi şi-a cucerit drepturi de necontestat în cîmpul larg al activităţii intelectuale. Nu însă o autonomie care ar fi despărţit-o de idealul formării depline a personalităţii umane şi de cele mai fierbinţi năzuinţi ale colectivităţii.

Afirmare inspirată a valenţelor operei beletristice care îşi ocupă, astfel, cu decizie locul în noua schemă culturală ce s-a diversificat masiv în epoca luminilor, poema lui Budai-Deleanu întruneşte în sine, în originalitatea sintezei realizate, datele comunicate de alte culturi, alături de datele transmise de tradiţia literară română. Sub acest aspect, opera este reprezentativă atît pentru epocă pe plan european, cît şi pentru modificările intervenite în structurile mentale din societatea română în acest răstimp de transformări.

Scanned with OKEN Scanner

Există oare un preromantism românesc?

Sfîrşitul secolului al XVIII-lea, pe plan cultural, ca şi pe plan politic, este o epocă plină de frămîntări, de contradicţii, o răscruce de drumuri cărora, fără perspectiva istorică de astăzi, nu li se poate vedea capătul. Vechea mentalitate cărturărească este încă puternică; lectura obişnuită în cele mai multe case rămîne Vieţile sfinţilor şi romanele populare, ca şi cu o sută de ani în urmă, iar o generaţie întreagă de analişti continuă pînă în zorii secolului al XIX-lea tradiţia cronicarilor din secolul al XVII-lea, paralel cu apariţia marilor opere istorice ale iluminiştilor transilvăneni, acestea deja însufleţite de un implicit patos romantic, propriu afirmării drepturilor naţionale ale românilor oprimaţi în monarhia habsburgică. Poziţia conservatoare în cultură este sprijinită însă şi de teama cu care Turcia, puterea suzerană de atunci, privea orice tendinţă de inovare, orice contact cu Occidentul, intervenind brutal pentru a intimida tendinţele de emancipare culturală în care vedeau, pe drept cuvînt, un preludiu al luptelor pentru emancipare naţională. Aşa se face că luminatul prinţ al Valahiei, Alexandru Ipsilanti, este nevoit să abdice de teama represaliilor otomane în 1781, cînd fiii săi fug la Viena, inspiraţi de dorinţa de a cunoaşte lumea şi de „il grand'amore che nutriamo del nostre cuore per le belle lettere"; mai prozaic şi mai drastic, fiul unui boiernaş, prins la graniţă cînd încerca să plece în Germania pentru a studia medicina, este întors din drum şi pedepsit cu bastonada.

Principii fanarioţi urmăresc ei înşişi menţinerea intelectualităţii în izolare şi înapoiere, pentru a împiedica orice mişcare de împotrivire, consideră un autor anonim în presa germană din Transilvania (care urmărea, în general, cu simpatie mişcarea culturală din Principate): „Zu bedauern ist es daher, dass die despotische Regierung der Hospodare in der Walachei und Moldau, unter andern vielen unrühmlichen Anstalten, auch darauf ausgeht, dass Talente und Bildung des Geistes möglichst unterdrückt werden, um nur desto ungehinderter im Trüben fischen zu können.

Scanned with OKEN Scanner

Aus dieser Ursache verbietet man allen lehrbegierigen fähigen Jünglingen dieser Provinzen... auswärtige Schulen zu besuchen..." (*Siebenbürgische Quartalschrift*, 1798, p. 91).

Pe de altă parte însă, relaţiile culturale cu Occidentul, şi ele de veche tradiţie, nu pot fi întrerupte cu desăvîrşire ; fiii unor boieri mai întreprinzători reuşesc să ajungă în Italia, în Austria, în Franţa sau Germania, unde îşi fac studiile, iar cei rămaşi acasă beneficiază de instrucţia unor preceptori străini, dintre care unii, ca raguzanul Raichevich, francezul J. L. Carra, lasă în cărţile lor mărturii fără echivoc despre interesul considerabil al boierilor pentru cultura Occidentului, despre buna cunoaştere a limbilor străine şi lecturile tineretului doritor de noutate. Există puţine mărturii documentare asupra lecturilor particulare din acel timp, dar cele pe care le avem, provenind în general tot de la vizitatori străini, arată că înainte de 1800 se citeau, printre altele, operele lui Voltaire, Rousseau, Enciclopedia franceză şi discursurile lui Mirabeau, poeziile cardinalului de Bernis, Pope, Hervey, alături de povestiri senzaţionale cu subiecte galante ca *Journal d'une esclave persane, Délices du Cloître, Les aveux d'une galante femme de lettres* etc.

Toate aceste lecturi, ca şi progresul general al învăţămîntului şi al ştiinţelor care are loc spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea, îndeosebi preocuparea acaparantă a iluminiştilor pentru istorie şi filologie, creşterea incontestabilă a nivelului de cultură al populaţiei, au printre rezultate şi pe acela de a contribui la o mai netă separare a domeniului cultural de cel al artelor, literatura devenind treptat, în conştiinţa cititorului, din simplu instrument (al educaţiei, al moralei, al filozofiei), în bună tradiţie clasicistă, propriul său obiect ; gustul public, martor al unor schimbări evidente în mentalitate, concepţii, atitudini, se orientează din ce în ce mai mult către formele noi ale literaturii, către roman mai cu seamă, epoca cunoscînd un flux neobişnuit de traduceri din acest gen, în care apetitul nou pentru cadrul exotic, sau în orice caz îndepărtat în timp şi în spaţiu, pentru o Antichitate idilică, pentru conflictele sentimentale şi chiar melodramatice, se împleteşte cu persistenţa substratului etic-didactic. În valul de traduceri pe care le produce epoca vor predomina deci scrierile în proză, roman sau nuvelă, în care unui conţinut moralizator mai mult sau mai puţin evident îi va corespunde o intrigă sentimentalistă plasată într-un cadru bucolic. Se preferă romanul pastoral, a cărui recuzită clasicistă flatează cunoştinţele şcolare ale lectorilor, facilitînd introducerea timidă pentru început a unor idei, concepte şi stări de spirit destinate să şocheze rigorile unei societăţi tradiţionale

prin excelenţă ; prevalenţa dreptului natural asupra celui divin, caracterul individual şi afectiv al fericirii, inconsistenţa diferenţelor de castă sau de avere în faţa sentimentului şi, în general, tot ceea ce accentua ideea de viaţă interioară, sufletească a omului, morala nemaifiind un comandament exterior, o normă socială impusă de tradiţie, ci rezultatul unei deliberări personale, expresie a acordului sentimentului cu raţiunea.

Aşa se face că, pe lîngă traduceri din Homer, din cugetările suedezului Oxenstierna, din Pope şi din Voltaire, din care se preiau opere istorice sau pamflete antiotomane (*Histoire de Charles XII, Le tocsin des rois* etc.), apar acum traduceri din Fénelon (*Télémaque,* 1772), Marmontel (*Bélisaire,* 1782), Florian, autor tipic pentru preferinţele epocii (*Numa Pompilius,* 1796, *Sophronyme,* 1797), Vincent Voiture (*Alcidalis et Zélide,* 1783), Metastasio (*Siroe,* 1784, *Achille in Sciro,* 1797), Montesquieu (cu nuvela exotică şi sentimentalistă *Arsace et Isménie,* 1799), Rousseau (*Narcisse ou l'amant de lui-même,* 1799), din larmoaianţii Restif de la Bretonne, Baculard d'Arnaud, Louis d'Ussieux etc. Semnificativ este că chiar un roman bizantin de tip pastoral, *Ismin şi Ismenia* al lui Eumathios Macrembolites (sec. XII), este tradus acum şi răspîndit în mai multe copii nu după textul original, ci după adaptarea sentimentalistă a lui Fr. de Brauchamps din 1729. Acestei preferinţe pentru romanul pastoral şi sentimental care — indiferent de trama antică a subiectului şi de caracterul uneori didactic al moralei — pun accentul pe viaţa sufletească şi pe nefericirile eroilor lor, îi corespunde o revenire a interesului păturilor populare pentru romanele de colportaj cu subiecte extraordinare, eroice sau exotice, şi gustul pentru povestirile miraculoase din *1001 de nopţi,* recent traduse în româneşte, care se răspîndesc cu un succes fulgerător în toate provinciile şi în toate păturile sociale, împreună cu nenumărate alte povestiri de origine sau de factură orientală. Chiar dacă voga lui Florian şi Marmontel continuă încă ani de zile, curînd după 1800 apar primele traduceri cu adevărat reprezentative pentru orientarea preromantică a gustului literar : Gessner (*Der erste Schiffer,* 1805, *Der Tod Abels,* 1808, pastorala lui Florian *Mirtil şi Chloe,* tot după Gessner, prima piesă jucată în limba română, în 1816), Klopstock (*Der Messias,* adaptată de V. Aaron în 1805 sub titlul *Patimile şi moartea Domnului şi mîntuitorului*), abatele Prévost (*L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut,* 1815), August von Kotzebue (*Menschenhass und Reue,* 1816), Young (*Night Thoughts,* 1818), Bernardin de Saint-Pierre (*La chaumière indienne* 1821, *Paul et Virginie,* 1827) şi alţii.

Scanned with OKEN Scanner

Sensibilitatea modernă, în diferitele ei forme exagerate, devine și obiect al satirei scriitorilor tradiționaliști sau afectînd a fi, „nervii" romantici de pildă, „istericalele" ironizate de Matei Milu (m. 1801), „o boală nouă ivită / În modă acum ieșită", sau, pusă pe același plan cu înclinarea pentru lux a femeilor, pasiunea pentru lectura romanelor : „Ori citind iar, ce citesc ? / Romanțuri ce le smintesc. / Nu citesc lucru moral, / Ci vrun romanț pastoral..." (Mumuleanu, *Muierile*). De lectura romanelor franceze care propagă imoralitatea se plînge și Alexandru Calfoglu în ale sale *Versuri morale* din 1794 (în grecește), arătînd că tineretul din Principate preferă „cărțile și *romanele* (subl. ns.) franțuzești" și consideră pe celelalte plicticoase.

Nu este poate fără importanță faptul că această literatură de nuanță sentimentală se citește și se traduce în Țara Românească și Moldova — fără a putea absolutiza totuși — mai mult decît în Transilvania, unde lupta pentru afirmarea drepturilor naționale ale românilor oprimați impune pe prim plan operele cu conținut istoric și moralizator. Din punct de vedere istoric, tendința se explică parțial și prin compoziția socială a consumatorilor de literatură — preoți, profesori, negustori, funcționari — în timp ce, dincoace de Carpați, tonul era dat, la sfîrșitul sec. al XVIII-lea, de marea boierime liberală — dar și cu concepții morale mai libere care, prin preferința pentru literatura galantă, pregătește totuși terenul pentru eliberare de normele rigide ale unei morale de tip clasicist. După revoluția din 1821, după lărgirea învățămîntului de stat în Muntenia și Moldova și venirea unui important contingent de profesori din Transilvania, animați de un fierbinte suflu patriotic (Gh. Lazăr, A. Florian, L. Erdeli etc.), vom asista la o reorientare a preferințelor în aceeași direcție etic-moralizatoare ca și în Transilvania ; acum se traduc, în preajma revoluției lui T. Vladimirescu, piese de Corneille și Voltaire, cărora li se dă un înțeles politic, subversiv.

De fapt, primele elemente preromantice care se asimilează în literatura epocii tocmai pentru că se integrează unei tradiții și exprimă un mod familiar de trăire a sentimentului, sînt cele dezvoltate din idila pastorală. Anacreon și Sapho fiind o treaptă spre recuperarea trăirii naturale a iubirii, a liricii ca expresie directă a sentimentului. Așa apare, de pildă, lîngă poezia de tranziție a lui I. Cantacuzino, autor al unui *Cîntec păstoresc*, traducător din Hervey și Rousseau, dar și din Pope și Montesquieu, lirica intimistă a lui Alecu Văcărescu (m. 1799) în care, între temele anacreontice predominante, își face loc ideea că peisajul este capabil să îmbogățească și să rafineze sentimentul, imaginea iubitei fiind pusă

în valoare de cadrul natural pentru „orice suflet cu simţire" ; unele reflexe sentimentaliste în poezia sa provin pe calea ocolită a reminiscenţelor din Petrarca şi din poeţii petrarchizanţi, familiari epocii, din Bembo, poate, şi sigur din Guarini, al cărui *Pastor fido* era citit în traducere franceză, din poezia barocului tîrziu şi din Metastasio, care s-a bucurat de o vogă deosebită la sfîrşitul sec. al XVIII-lea. Însuşi vocabularul micilor poeţi de la confluenţa celor două veacuri (Ioan Cantacuzino, Alecu Văcărescu, V. Aaron, N. Dimachi etc.) este semnificativ, în pofida sărăciei lui, în versurile lor apărînd pentru prima oară termeni ca *simpatie, simţire, simţiment, dor, melânholie* etc.

O altă cale de pătrundere a sensibilităţii preromantice în poezia epocii este descoperirea reversului dureros al iubirii, suferinţa din dragoste, pe care neoanacreonticii o schematizează în clişee formale ; petrarchismul acestor poeţi îi împinge însă spre depăşirea acestui cadru îngust, adăugînd idilei elemente de contrast, antinomia sfîşietoare dintre speranţă şi nesiguranţă, suferinţa nemîngîiată, imaginea iubitei care devine amintire, iar cadrul bucolic convenţional tinde să se identifice cu peisajul natural. Manierismul idilei galante este un punct de plecare pentru hiperbola sentimentului şi, pe suportul amabilului joc al micii poezii din sec. al XVIII-lea, expresia lirică a sentimentului erotic ajunge la forme de sinceritate necontrafăcută. Poeţii de după 1800, cu o sensibilitate rafinată de lecturi mai întinse, predispuşi spre o considerare mai filozofică a existenţei şi supuşi influenţelor literare directe ale mediului de formare, Asachi (la Roma), Iancu Văcărescu (la Viena), desăvîrşesc această evoluţie lentă către un preromantism melancolic de tip lamartinian, favorizat şi de gustul comun pentru poeţi ca Sapho, Petrarca, mai puţin Byron (prezent totuşi la Iancu Văcărescu), poeţi pentru care Lamartine însuşi mărturisea o înclinaţie specială. Era firesc deci ca aceşti poeţi să fie şi primii traducători ai lui Lamartine în româneşte, Asachi — care echivalează încă din 1821 cunoscuta *L'Isolement* sub titlul *Meditaţie* — fiind probabil şi unul din primii săi traducători europeni.

În poeziile lui Asachi scrise între 1819—1821, în cele ale lui Iancu Văcărescu, scrise după propria sa mărturisire între 1810 şi 1819 dar publicate abia în 1830, regăsim o parte din temele principale ale preromantismului european şi mai cu seamă acea melancolie tandră a nefericirii, incertitudinea şi neliniştea interioară amestecate cu sentimentul dulce-amar al regretului după speranţele pierdute odată pentru totdeauna, consonanţa stării sufleteşti cu decorul ambiant, care conferă poeziilor tonalitatea proprie a

curentului şi care păstrează încă ecouri ale lecturilor probabile. Îndeosebi la Asachi natura apare ca un rezonator al stărilor sufleteşti, martor şi părtaş la evocarea momentelor de fericire ale iubirii pierdute ; apa izvorului în care se oglindea iubita pare încă să reflecte chipul ei, frunzele de pe alei pe care le mişcă vîntul îi amintesc paşii, arborii seculari — stejarul îndeosebi, „le vieux chêne“ al lui Millevoye — care au umbrit întîlnirile lor, îi mai păstrează amintirea. Cu o discursivitate caracteristică poeziei lui Asachi, versurile dezvoltă de fapt tot o temă lamartiniană („C'est toi que j'entendis, que je vois / Dans le désert, dans le nuage ; / L'onde refléchit ton image, / Le zéphyr m'apporte ta voix“). Cu aceeaşi funcţie de memento al fericirii pierdute, natura apare mai sălbatică în poezia lui Conachi, populată de „stînci despicate“, „munţi pînă la nouri“, „rîpi întunecoase“ ; poetul nu caută doar să retrăiască dureroasa amintire a timpului fericit cînd străbătea aleile împreună cu iubita, ci se afundă între stînci, în văgăuni întunecoase, caută ceasul sumbru al nopţii într-un peisaj terifiant, pentru a putea uita, de groază, dorul care îl ucide, în zadar însă, căci durerea îl întovărăşeşte pretutindeni *(Scrisoarea către Zulnia)*.

Poetul, care îşi hiperbolizează suferinţa dintr-un exces al sensibilităţii exasperate, ajunge să nu vadă altă eliberare decît în moarte, atingînd astfel o altă temă obligatorie a preromantismului, lirismul sepulcral : „La voi viu, semeţi mormînturi / Care toate biruiţi..“, mormîntul fiind scăparea „goniţilor de noroc“, cum clamează Iancu Văcărescu *(Către mormînturi)*, pe care altădată deziluzia îl împinge spre ideea sinuciderii *(Sinucizul)*. Într-o manieră mai directă, Conachi îşi invocă moartea în nenumărate poezii ; el o preferă despărţirii, căci „prin moarte vom veni iar la unire, / Moartea pentru noi e viaţă dacă n-are despărţire“ *(Două inimi care se despart)* sau alteori vede în moarte eliberarea de chinurile iubirii, aşteptînd-o ca pe o binefacere, ca pe o eliberare, nu departe de acelaşi Lamartine („Je te salue, o mort ! Libérateur céleste...). Imaginea înduioşătoare a tînărului muribund nu-i lasă nici ea indiferenţi pe poeţii noştri ; versurile lor nu sînt însă meditaţii propriu-zise, ci simple reflecţii asupra soartei nemiloase care nu îşi alege victimele, cu inevitabile reflexe ale motivului clasic *fortuna labilis*. Tema preromantică este însă abordată uneori cu un vocabular care trădează reminiscenţe din bocetele populare („paharul amar al morţii“, de pildă), dovedind că noua orientare îşi caută punctele de sprijin într-o tradiţie poetică consolidată (Gh. Asachi, *Tînguirea unei maice pentru moartea fiului său,*

Scanned with OKEN Scanner

C. Conachi, *Pentru o tînără ce pere fără vreme*, I. Barac, *Moartea Polixeniei Radac* etc.). Altădată, ca pretutindeni în poezia preromantică, elegia funebră tinde spre resurecţia sentimentului patriotic, moartea eroului naţional Tudor Vladimirescu, în 1821, oferindu-i prilejul unui modest poet să apropie pentru prima oară tema de frămîntările revoluţionare ale momentului (Gh. Peşacov, *Jălirea necuviincioasei morţi a heroului românimei).*

Mai slab reprezentată în această epocă de tranziţie este poezia anotimpurilor, văzută de obicei doar în renaşterea naturii odată cu venirea primăverii, Asachi şi V. Aaron (m. 1822) închinîndu-i deocamdată versuri care celebrează fertilitatea pămîntului, explozia de vitalitate a cîmpurile înverzite şi în general bucuriile naturale ale vieţii simple, nu departe de tabloul senin şi calm din odele lui Horaţiu. Adevărata viziune preromantică a primăverii, poezia blîndă dar nelipsită de măreţie a peisajului, a cărui descriere se confundă cu expresia unui sentiment complex şi nedefinit, o reverie melancolică cuprinzînd într-o îmbrăţişare universală cerul şi pămîntul, lumina divină a zilei ca şi culorile necunoscute ale asfinţitului, foşnetul frunzelor şi cîntecul îndepărtat al păstorilor, apare nu în versurile poeţilor consacraţi, ezitînd încă între noile lecturi şi tradiţia reprezentărilor mitologice, ci în proza întîmplătoare a ieromonahului Eufrosin Poteca, fost student la Pisa şi Paris, într-o predică de Paşti din 1826 : „Primăvara, în clima noastră a Valahiei, este frumoasă şi dulce, cu aurora unei frumoase zi în care lumina soarelui nu este nici întunecoasă de aburi groşi ca într-alte părţi, nici prea iute ca în arşiţa cîinească. Aceasta, la noi, este o lumină curată şi blîndă, care umple de dulceaţă toată făptura şi se aseamănă cu lumina lui Dumnezeu în cer".

Reveria estetică şi cea religioasă se confundă aici, căci divinitatea poetului preromantic este un Dumnezeu panteist, autor al celor cunoscute şi al celor ce încă nu sînt cunoscute, ale tezaurului de frumuseţi ale naturii cu care, în cele din urmă, se confundă, invocaţia demiurgului însemnînd de fapt o invocaţie a naturii plenare.

Însă admiraţia religioasă a peisajului, senzaţia zguduitoare de regăsire a perfecţiunii divine în orice ipostază a naturii, botezul iniţiatic al pătrunderii în cadrul misterios al pădurii sînt rare în poezia epocii pentru simplul motiv că, nefiind nici un moment separat de natură, poetul român nu poate simţi fiorul regăsirii ei. Născut şi crescut în mijlocul celui mai natural peisaj, la ţară ca şi în oraşele răsfirate, plutind pe mări de verdeaţă, în care viile

Scanned with OKEN Scanner

și pîlcurile de copaci seculari tulburau geometria ipotetică a străzilor, poetul l-a considerat întotdeauna cu ochi familiar, i s-a integrat firesc, cu emoție, cu bucurie, dar fără revelații și fără gesturi retorice. În mod paradoxal, dacă pentru preromantismul occidental poezia naturii se naște din regăsirea ei, din apropierea de ea, pentru preromantismul românesc ea se realizează dimpotrivă, prin detașare : numai ieșind din mijlocul peisajului în care trăia firesc și organic, privindu-l prin filtrul lecturilor sentimentaliste, acesta poate vedea tabloul, ansamblul, nu copacul ci pădurea, nu imaginea în sine ci sentimentele pe care le inspiră, putîndu-i astfel descoperi un sens, conferindu-i o stare de spirit. De aceea lirismul peisajului în poezia de la începutul sec. al XIX-lea este sugrumat de reminiscențe livrești : Conachi vede în peisaj o imagine a veșnicei treceri, un memento al morții care pune capăt oricărei manifestări de viață : „Munți să pornesc, stîncă să sfarmă, izvoare și curg și sacă, / Copaciul crește și cade... Strălucitor putregaiul au fost copaci cu mărime“ etc. *(Burghiuzul ot Slănic din 1819, avgst 3)* iar D. Scavinschi vede în imaginea atît de banală a unei stîne pe coasta unui deal „a veacului de aur plăcută întruchipare“, călătorii fiind cu toții „pătrunși de acea frumoasă și romantică privealã“ *(Călătoria dumisali hatmanului Const. Paladi în feredeile Borsecului).*

Cu toată ostilitatea noului curent pentru propozițiile teoretice, în literatura română, ca și pe plan european, afirmația modestă a noii sensibilități apare destul de devreme în scrierile timpului, admițînd izvorul poeziei în afectul individual sau faptul că literatura se adresează nu numai minții, ci și inimii. În *Retorica* sa din 1798, de certă inspirație clasică, iluministul Ioan Piuariu-Molnar face astfel concesii noului gust, acceptînd printre țelurile retoricii, alături de convingere, și pe cel de a emoționa (mișca), încercînd „cu o tirănie prea dulce să învingă și să pătrundă suflete și inimi omenești“, iar Alecu Văcărescu, în prefața volumașului său de versuri (rămas netipărit), recunoaște versurilor sale un caracter pur personal căci — spune poetul — „eu n-am fost stihurgos pentru gustul lumii, decît pentru trebuințele mele“. O expresie mai categorică a noului concept de poezie vom găsi abia după începutul sec. al XIX-lea ; ideea că poezia nu este doar rezultatul supunerii la anumite reguli tehnice, precum ritmul și rima, ci produsul sensibilității individuale exercitate asupra omului însuși, o exteriorizare a sentimentului, apare abia la B. P. Mumuleanu, în prefața volumului său din 1820, cînd afirmă că „aciastă faptă

a poeziei nu iaste alt decît o mişcare a simţirii, o patimă sufletească şi o naştere a fandasiii". În acelaşi an V. Aaron face prima legătură dintre poeţi şi muzicieni, opera unora, ca şi a celorlalţi, fiind rezultatul natural al unui impuls inconştient : „Poeţii şi muzicanţii au din fire ca, rugaţi, să nu cînte bucuros ; nepoftiţi de nime, să pornesc şi cîntă. Pricina lesne să poate şti, că lucrarea amîndurora ieste jucăreia firii...". Semnul implicit al distanţării de vechea poetică îl dă tot Mumuleanu, în 1825, cînd explică într-un mic glosar aflat la sfîrşitul volumului său *Caracteruri* sensul termenului de „scriitor clasic" prin „scriitor vechi..., acceptat", alături de cuvinte ca *geniu* („talent, aplecare firească"), *sentimental* etc. O veritabilă teorie a poeziei ca formă de manifestare plenară a individului, unică şi irepetabilă, deşi el exprimă tendinţele şi aspiraţiile naţiunii întregi, vom găsi însă abia la primii romantici, la Heliade Rădulescu în special.

Deocamdată, fără să producă nici un poet remarcabil în sine, preromantismul românesc traversează principalele teme ale curentului, pregătind terenul pentru marii romantici de după 1830.

Scanned with OKEN Scanner

Romantismul paşoptist
În căutarea specificului naţional

Istoriografia literară românească denumeşte perioada dintre 1820/1830 — 1860/1865 cu termenul de „paşoptism", care are avantajul că-i pune în lumină trăsăturile specifice (exaltare naţională, elan revoluţionar, militantism politic etc.), dar cusurul că-i maschează afinităţile cu celelalte literaturi europene. În fapt, paşoptismul e un romantism de tip „risorgimental", structurat în funcţie de imperativele unui moment dramatic al luptei de eliberare naţională, cu accente luministe şi preromantice în etapa preliminariilor (1820—1840), elegiace, mesianice şi sociale în etapa cristalizării depline (1840—1860), decepţioniste, criticiste şi realiste în etapa de epigonism şi destrămare (1860—1870).

Se cuvine notat că pentru literatura română romantismul înseamnă, în acelaşi timp, ceva mai mult şi ceva mai puţin decît un „curent literar", în accepţia occidentală a cuvîntului : mai mult, întrucît nu constituie o simplă aventură a limbajului, ci o formă de manifestare a aspiraţiilor colective, un stil al participării la istorie ; mai puţin, pentru că nu oferă bogăţia de nuanţe şi aspecte pe care le întîlnim în literaturile de mare tradiţie, unde creaţia artistică funcţionează ca un sistem relativ autonom, guvernat de dinamismul contradicţiilor şi impulsurilor lăuntrice. În orice caz, apariţia romantismului corespunde la români cu însăşi naşterea literaturii moderne, deci cu procesul de formare a genurilor beletristice, de fixare a limbii şi integrare în sincronia desfăşurărilor artistice europene.

Caracteristicile generale ale literaturii paşoptiste

Profitînd de condiţiunile favorabile create după pacea de la Adrianopole prin reducerea dominaţiei otomane şi atragerea Principatelor în circuitul internaţional al schimbului, cultura se dezvoltă puternic după 1821—1829. Caracteristice sînt : amploarea

frontului de desfășurare și rapiditatea evoluției. În toate domeniile se desțelenesc drumuri și se așază pietre fundamentale.

Învățămîntul capătă o structură modernă, bazată pe gradația ciclurilor, etatizarea școlii, extinderea instrucțiunii elementare în mediul sătesc și a celei liceale în orașe, înființarea universităților (la Iași — 1860, București — 1864). Teatrul ajunge la o activitate profesională stabilă, biruind concurența trupelor străine și fragilitatea înjghebărilor amatoare. Iau avînt artele și științele. La 1829 apar primele gazete românești : *Curierul românesc*, condus de Ion Heliade Rădulescu, în Muntenia și *Albina românească*, sub redacția lui Gheorghe Asachi, în Moldova. Ele vor fi urmate curînd de o serie de reviste cu caracter literar, dintre care cele mai însemnate sînt : *Curierul de ambe sexe* (1837), *Alăuta românească* (1838), îndeosebi *Dacia literară* (1840), *Propășirea* (1844), *România literară* (1855), *Revista română* (1861). În Ardeal, principalele publicații se ivesc în 1838 : *Gazeta de Transilvania* și *Foaie pentru minte, inimă și literatură* — ambele conduse de G. Barițiu.

Răspunzînd unor solicitări multiple, intelectualii vremii se cheltuiesc fără precupețire, își asumă simultan sarcini care presupun competențe divergente și tranșează probleme hotărîtoare. E o epocă de entuziasm naiv și patriotism aprins, de proiecte uriașe și veleități enciclopedice. Din toate inițiativele răzbate voința neclintită de a ridica neamul românesc din înapoiere și a-l face cunoscut Europei.

Greutățile sînt, desigur, enorme și fiecare pas înainte e cîștigat cu trudă : lipsesc experiența și mijloacele materiale, cadrele bine pregătite sînt prea puține. În plus, autoritățile întrețin o atmosferă de suspiciune și polițism cultural : o cenzură severă controlează cărțile și ziarele aduse din străinătate, presa internă și spectacolele de teatru ; la cel mai neînsemnat indiciu de dezacord cu politica oficială, jurnalele primesc avertismente sau sînt suprimate, iar scriitorii sînt închiși ori trimiși în surghiun, fără judecată. Cu toate acestea, cerințele obiective care impun opera de culturalizare și devotamentul celor care o slujesc asigură, împotriva tuturor obstacolelor, o înaintare rapidă.

Solicitată de teatru, care are nevoie de repertoriu, de învățămînt, care are nevoie de manuale și cărți de lectură, de presă, care vrea să informeze dar și să instruiască și să amuze, producția literară ia la rîndu-i avînt și se diferențiază. Din categoria largă de „autor“ tinde să se desfacă o categorie mai îngustă dar specifică, aceea de „scriitor“, iar din aria enormă și difuză a „literaturii“, înțeleasă medieval ca totalitate a ceea ce se scrie (deci lingvistică,

Scanned with OKEN Scanner

istoriografie, politică, filozofie, etică etc.), se separă domeniul beletristicii.

Noii reprezentanți ai artei cuvîntului, născuți în cea mai mare parte între 1810—1820 și denumiți generic în istoriografia românească prin termenul de „pașoptiști", provin de obicei din clasele de sus, însă nu din marea aristocrație, ci din pătura plină de vitalitate a boierimii mijlocii și mici, care se ridicase în primele decenii ale sec. al XIX-lea și ajunsese la o situație înfloritoare, grație promovării în slujbe și îmbogățirii prin comerț. Educați în Apus sau, în orice caz, în spiritul Apusului, al cărților și ideilor sale, vorbindu-și și scriindu-și franțuzește, ca seniorii cosmopoliți ai luminilor, ei sînt însă niște militanți ardenți și incoruptibili ai renașterii naționale. Oameni instruiți și de gust, în curent cu desfășurările gîndirii moderne, ei judecă civilizația Apusului de pe poziții de comprehensiune și spirit critic : nici n-o refuză, nici n-o transformă în mit. Sincronizarea cu Europa, devenită în condițiile existenței lor sociale o necesitate obiectivă, o înfăptuiesc la început prin atitudini mimetice, corijate și amendate însă rapid datorită unei vii conștiințe naționale. Față de predecesori au marea superioritate că înțeleg rostul elementului specific în cultură și că situează problema românească în contextul politic și spiritual al momentului, știind să-și adapteze mijloacele scopului urmărit, să schimbe condeiul cu mistria, arma criticii cu critica armelor, să uzeze — după cum o cer împrejurările — de publicistică, diplomație sau conspirație. Exponenți ai unei perioade de construcție și pionierat, în care peste tot trebuiau colonizate spații virane ale culturii și nu era timp de irosit în speculație, evaziune sau sterile explorări interioare, mai mult pragmatici decît speculativi, ei lucrează în cele mai diferite domenii, fără putința de a se specializa. Gata să răspundă tuturor cerințelor, grăbiți să ardă etapele și să inițieze șantiere vaste, ei sînt deopotrivă scriitori, istorici, filozofi, savanți și oameni politici.

Literatura o practică diletant, printre alte îndeletniciri presante, însă cu o răspundere acută față de sensul ei educativ — atît în înțelesul moral-politic, cît și estetic. În cuprinderea cea mai generală, operele lor continuă tradiția Școlii ardelene și a primilor luminiști din Principate. Spre deosebire de Apus, unde între sec. al XVIII-lea și al XIX-lea s-ar părea că intervine uneori o ruptură, mișcarea literară avînd caracterul unei pendulări între termeni antagonici (Voltaire-Chateaubriand), în Țările Române nu e reperabil nici un simptom de renegare a predecesorilor. Generațiile se succed, fără a se opune, aceleași idei majore circulă pretutindeni, o voință comună de afirmare națională solidarizează prezentul cu trecutul, pe românii de pe cele două versante ale Carpaților.

Scanned with OKEN Scanner

Transformările sociale, politice şi morale şi dislocările de mentalitate de la începutul sec. al XIX-lea favorizează însă o conversiune a gustului, sensibilităţii şi directivelor estetice, care se exprimă prin descoperirea romantismului. În acest proces, un rol major îl joacă împrumutarea de teme, concepte, tehnici artistice din literaturile avansate, în primul rînd din cea franceză. În adevăr, după zdrobirea fanarioţilor şi degringolada neo-elenismului, datorită prestigiului revoluţionar al Franţei şi politicii ei orientale, ca şi unor raporturi intense, mijlocite prin profesori, import de cărţi şi jurnale, trimiteri la studii, traduceri — Parisul devine pentru mai bine de o jumătate de veac polul magnetic al intelectualităţii româneşti, principalul intermediar al legăturilor ei cu spiritualitatea modernă. Din Franţa se importă mult şi adesea fără discernămînt, ceea ce va sfîrşi prin a declanşa proteste, uneori şi reacţii galofobe deosebit de virulente. Dacă totuşi lăsăm de o parte cohorta imitatorilor mediocri ori încercările de şcoală, menite să exercite mîna aspiranţilor la notorietate literară, şi urmărim comportarea scriitorilor reprezentativi, e uşor de văzut că aceştia uzează în genere de criterii selective. Unii romantici de valoare ai timpului sînt pur şi simplu ocoliţi (Gautier, Nerval) ori agreaţi fără entuziasm (Musset, Vigny) ; alţii, din contră, se bucură de succes, dar nu exercită o influenţă notabilă (Dumas) ; alţii, în fine, au un mare ascendent, cu toate că sînt relativ puţin traduşi (Michelet). Printre autorii dispunînd nu numai de o largă audienţă, ci şi de calitatea de a furniza modele şi de a deştepta vocaţii, cîteva nume sînt pe primul plan : Lamartine, Hugo, Michelet, Lamennais, Béranger, Eugène Sue. Le putem adăuga, din alte literaturi (dar receptaţi adesea tot prin filieră franceză), pe Byron, Puşkin, Schiller.

Orientarea e semnificativă. Ea denotă că romanticii români sînt deopotrivă sensibili la vocile interioare şi la profetismul revoluţionar, că afinităţile îi apropie de lirismul confesiv, de interpretarea mitică a istoriei, de mesianismul naţional şi umanitar. Căutînd un sens mai înalt vieţii, ei sînt atraşi de directorii de conştiinţă, mai mult decît de virtuoşii expresiei, de scriitorii care-şi concep arta ca un angajament existenţial, nereducînd-o la o simplă chestiune de tehnică literară. Operele străine efectiv incitative sînt pentru ei îndeosebi cele încărcate de responsabilitate civică şi idealism moral, care-i forţează să se interogheze asupra rostului lor printre oameni şi-i ajută să producă o literatură pusă în slujba eliberării naţionale şi sociale.

Romantismul predomină în literatura paşoptistă, însă nu în forme coerente şi fără să-şi enunţe programul într-un manifest (dacă nu considerăm ca atare programul *Daciei literare*, revistă

apărută în 1840). Fenomenul caracteristic este al coexistenței : tendințe romantice și preromantice, clasice și realiste se întîlnesc uneori chiar pe parcursul aceloraşi opere (ca în cazul lui Grigore Alexandrescu, Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri) ; esteticile se juxtapun și se întrepătrund, ele nu rivalizează și nu-şi fac război. Astfel, teoretizări în spiritul clasicismului (Ion Heliade Rădulescu, George Barițiu) sînt formulate concomitent cu aprinse profesiuni de credință romantice (Cezar Bolliac) ; meditații pe teme caracteritic preromantice — ruine, morminte, nestatornicia soartei etc. — stau alături de balade sepulcrale și gotice (Dimitrie Bolintineanu) și de fabule în felul lui La Fontaine (Gr. Alexandrescu, Anton Pann) ; o nuvelistică de tipul epicului obiectiv *(Alexandru Lăpușneanu)* se învecinează cronologic cu bizara proză istorică a lui Asachi, combinație de fantezie ariostescă și reminiscențe de cronică ; romanul sentimental decurgînd din Rousseau, George Sand și *Suferințele tînărului Werther* trăiește în simbioză cu romanul social de observație (Nicolae Filimon).

Această stare de lucruri e determinată, în bună măsură, de ritmul accelerat al dezvoltării : neputîndu-se produce resorbirea treptată și organică a valorilor, evoluția se desfășoară ca o „ardere a etapelor", amestecînd continuu vîrstele literare. Pe de altă parte, obligația „recuperării decalajului" acționa într-un sens eclectic : pentru o cultură tînără, care trebuie să refacă în puțină vreme itinerariul spiritual al omenirii, consumînd „succesiunea" curentelor și stilurilor ca „simultaneitate", atitudinea simpatetică și „deschisă" față de capodoperele universale, indiferent de apartenența lor de școală estetică, constituia o necesitate obiectivă. În fine, e de reținut că clasicismul nu s-a constituit în literatura română într-o școală și nu s-a fundamentat pe un sistem de norme restrictive ; reprezentînd un principiu de agregare, larg definit, și nu o directivă tiranică, n-a avut de ce să fie recuzat într-o epocă ulterioară. Romantismul românesc s-a născut, așadar, fără a întîmpina adversități ; el n-a resimțit nevoia unor formule stridente ca să se impună și a manifestat toleranță față de îndrumările contrare ; nu s-a impus prin revoluție, ci prin accelerarea evoluției ; adevăratul său dușman n-a fost clasicismul, ci inerția.

Romantismul românesc de pînă la 1870 se înfățișează în ansamblul său sub două ipostaze : una tumultoasă, patetică și declamatoare în Muntenia, alta mai temperată, mai senină și mai decorativă în Moldova. Dar deopotrivă caracteristice îi sînt angajarea în istorie, voința de a îmbrățișa actualitatea și de a o servi. Romantismul pașoptist nu cunoaște nici anarhia sensibilității, nici dereglarea simțurilor, nu explorează zonele abisale ale conștiinței și pare

puţin tentat de metafizică. Aspectul oniric, teozofic, magic, atît de insistent prezent în romantismul german, se manifestă marginal. E astfel semnificativ că folclorul, a cărui descoperire marchează literatura paşoptistă, conferindu-i una din dimensiunile sale majore, nu sugerează încă scriitorilor o interpretare simbolică a culturii populare, nici o transcendere în plan mitic.

În schimb, sînt puternic afirmate militantismul naţional, patosul cetăţenesc, fervoarea slujirii idealului politic. Unele teme caracteristice, cum ar fi „fortuna labilis" sau idealizarea petrarchistă a iubitei sau „ruinele" devin pretexte de comentariu patriotic şi prozelitism naţional. Sentimentul dureros al frustraţiei, al ruperii punţilor, al instalării în solitudine e temperat de responsabilitatea pentru soarta naţiunii. Dialectica între „solitar" şi „solidar" înclină astfel spre termenul din urmă, căci dincolo de lacrimi, dezesperare şi „mal du siècle" răzbate voinţa de a găsi o conciliere între spirit şi istorie, sforţarea de a preface realul după normele idealului.

În concluzie, se poate spune că literatura paşoptistă corespunde unui moment de răspîntie în evoluţia istorică a ţărilor române : trecerea de la feudalism la capitalism, de la vasalitate la independenţă, de la limitările culturale neogreceşti la legăturile active cu Franţa, de la stadiul fărîmiţării provinciale la statul unitar naţional. Ea exprimă conştiinţa de sine a unui popor pe care invazia otomană l-a împiedicat secole de-a rîndul să-şi afirme deplin personalitatea şi puterea de creaţie, dar hotărît acum să facă totul pentru a-şi relua locul în lume.

Între luminism şi romantism (1820—1840)

Două fenomene se află la rădăcina manifestărilor intelectuale ale perioadei dintre 1820—1840, dîndu-le coerenţă şi sens : pe de o parte, conştiinţa tot mai acută a individului că cerinţele lui de libertate, securitate şi justiţie sînt incompatibile cu rînduielile social-politice existente ; pe de alta, emergenţa ideii naţionale, care iese din umbra cugetului şi se instalează în centrul vieţii sufleteşti, ca obiect de reflecţie, îndeosebi ca principiu de acţiune, sursă de incitaţie pasională şi mit al salvării. Literatura răsfrînge şi legitimează acest climat al epocii, potrivit resurselor ei încă modeste şi unor determinări mai mult spontane decît ţinînd seama de o conştiinţă artistică. Creaţia abandonează, în orice caz, latura frivolă a anacreontismului, se îmbibă de sensibilitate, capătă tonul grav al ceasurilor de cumpănă, manifestă o indeniabilă voinţă de a lărgi hotarele inspiraţiei, apropiindu-se de istorie, natură şi realitatea interioară. Perioada e de construcţie şi iniţiere, de progres cultural rapid şi descoperire a latenţelor, de enciclopedism progra-

Scanned with OKEN Scanner

matic, dar și de confuzie a valorilor ; esteticul trăiește în simbioză cu eticul și politicul, „vechiul" se interferează adesea cu „noul", gustul dominant e eclectic, amestecînd pe clasicii Molière și Voltaire cu preromanticii Young, Gessner sau Florian și cu romanticii Lamartine și Victor Hugo.

Mișcarea literară, care se desfășoară în jurul aceloraşi linii de forță în cele trei țări românești, e dominată de I. Heliade-Rădulescu în Muntenia, G. Asachi în Moldova și G. Bariţiu în Transilvania.

I. Heliade-Rădulescu (1802—1872) e o personalitate tumultoasă și contradictorie, cu mari ambiții dar și cu excepționale resurse, de o extremă flexibilitate a spiritului, despre care s-a spus că-și împrumuta ideile din toate punctele cardinale, cu regretul că sînt numai patru. Spirit tutelar, constructiv, în permanentă fierbere, susceptibil și paradoxal, neîntrecut în a stîrni vocații și a înfrînge vechile inerții, Heliade e unul dintre principalii agenți ai modernizării culturii românești, ca și ai experimentelor de tip romantic. El începe ca profesor, contribuind la dezvoltarea învățămîntului, legiferează limba prin *Gramatica* (1828) — lucrare fundamentală, care simplifică alfabetul chirilic, susține fonetismul în ortografie și adoptarea neologismelor romanice —, înființează prima gazetă din Muntenia *(Curierul românesc)* și cîteva publicații literare, pune bazele unei societăți de încurajare a teatrului și muzicii *(Filarmonica,* 1833), desfășoară o vastă activitate editorială, inițiind, între altele, după modelul lui *Panthéon universel* al lui Aimée Martin, o *Bibliotecă universală* ce ar fi trebuit să ofere cititorului român, în curs de 10 ani, capodoperele literaturii, filozofiei, științelor umane și științelor naturii din toate timpurile. Pînă la 1840, ca proprietar de tipografie și conducător al principalelor ziare și reviste, Heliade exercită o adevărată dictatură asupra vieții literare. Dar influența sa este benefică : el accentuează rolul traducerilor, în ideea că asimilarea modelelor străine constituie o treaptă prealabilă desfășurării puterilor sufletești autohtone și susține o politică de indulgență programatică („Scrieți cît veți putea și cum veți putea dar nu cu răutate...") spre a stimula manifestarea debutanților. El însuși e un traducător prodigios, cu curiozități inepuizabile, care merg de la Boileau la Lamartine (9 meditații publicate în volum, la 1830), de la J.-J. Rousseau *(La nouvelle Héloise)* la Byron (trei volume, prin intermediul lui Amédée Pichot, la 1836—1839), de la Dante la Ariosto și Tasso, de la Molière la Voltaire *(Mahomet, Zaïre),* de la Cervantes la Ossian etc. etc.

Poet cu o conștiință de sine megaloscopică, dornic să cînte la toate instrumentele și atribuindu-și darul improvizației oracu-

lare, Heliade deschide vaste şantiere, ducînd însă rareori clădirile pînă la acoperiş : el încearcă o epopee naţională *(Mihaida)* şi una inspirată de *Paradisul pierdut* al lui Milton *(Anatolida),* compune elegii, meditaţii, sonete, legende, fabule, satire, pamflete. Dincolo de ţelul urmărit şi de specializarea de gen, versurile comunică elanurile, convulsiunile şi erupţiile imprevizibile ale unui suflet mistuit de febre. Heliade e romantic prin impulsurile adînci ale firii, deşi, probabil, în instrumentaţia patetică şi gesticulantă a lirismului său intră şi o doză de snobism, ingenua vanitate de a sui pe soclu, asemenea unor Lamartine sau Hugo, în egală măsură cîntăreţi şi tribuni. Amestecînd calculul rece cu exaltarea sentimentală, incandescenţa spontană a verbului cu aranjamentul retoric al frazei, vehemenţa faţă de alţii cu duioşia faţă de propria-i persoană, sincer şi în acelaşi timp histrion, actor prins în propriul său joc, avansînd temerar pe drumuri puţin umblate — Heliade e totuşi, în anumite clipe privilegiate, un poet autentic. Capodopera sa *Zburătorul,* brodată pe un motiv romantic recurent (1843), surprinde momentul invaziei erotice la o fată de ţară, într-un cadru de calmă înserare rustică ; atmosfera de surescitare şi halucinaţie a trezirii simţurilor e evocată cu dramatism (nu fără incidenţe cu psiho-fiziologia safică), sugerînd umbra misterioasă a destinului care apasă existenţa prozaică.

Ostracizat din viaţa publică după revoluţia de la 1848, în care a jucat un rol contradictoriu, părăsit de prieteni şi discipoli, Heliade devine în ultimii săi ani un bătrîn vindicativ, acrimonios şi himeric, care-şi împroaşcă adversarii prin pamflete veninoase. Între operele sale de auto-justificare şi polemică, *Echilibrul între antiteze* (1859—1869), cu insolita combinaţie de erudiţie prăpăstioasă şi umor mucalit (autorul enunţă bazele unui sistem filozofic trinitar !), îndeosebi cu sclipitoare pagini memorialistice, alternînd înduioşarea şi sarcasmul, tirada profetică şi invectiva trivială constituie recitalul bizar şi fascinant al unui scriitor controversat, imposibil de pus în ecuaţie dar ieşit din comun prin talent şi vîlva stîrnită printre contemporani.

Sub auspiciile lui Heliade Rădulescu vor debuta în Muntenia cei mai valoroşi dintre scriitorii de pînă la 1840 : Vasile Cîrlova, Cezar Bolliac, Grigore Alexandrescu.

De la **V. Cîrlova** (1809—1831) au rămas doar cinci poezii, desfăşurînd în versuri limpezi şi cursive, ce par a ţîşni efectiv „ex abundentia cordis" cîteva dintre temele predilecte ale romantismului paşoptist : ruinele, raporturile cu divinitatea, glorificarea armatei, introspecţia elegiacă. **Cezar Bolliac** (1813—1881), mare admirator al lui Victor Hugo şi avocat fervent al romantismului, a

dat la 1835 un volum de proză poetică *(Meditații)*, unde pesimismul sumbru dar resemnat al lui Young e contracarat de accente de satanism byronian. Scriitorul e cunoscut în special prin poeziile de inspirație socială (modelele fiind Lamennais și Victor Hugo), care suscită compasiunea față de clasele oropsite, într-un limbaj strident, încărcat pînă la abuz de elemente retorice.

Grigore Alexandrescu (1814 ? — 1885) e cel mai de seamă poet muntean pînă la Eminescu. El ilustrează o dublă vocație, caracteristică romantismului pașoptist de început : prin fabulele pline de naturalețe și umor, care-l au ca model pe La Fontaine, între cele mai bune din întreaga literatură română, și prin epistolele de tip voltaire-ian, se situează în prelungirea secolului al XVIII-lea ; prin meditații și elegii, care transformă evenimentele diurne într-o experiență interioară și fac din lirism o spovedanie, e un lamartinian, om al timpului său, bîntuit de criza existențială a generației. Alexandrescu e un egotist, nu un egolatru ; spune „eu" cu sfială, cu un zîmbet melancolic, prin care se străvede conștiința zădărniciei și presentimentul eșecului. Psihologia e de frustrat, dar fără nici o veleitate de prometeism, o psihologie a resemnării și a scepticismeni afectați desigur de retorica inerentă veacului, e a imperfecțiunilor ființei, a șovăielii între certitudine și incertitudine. Această viziune a sufletului problematic, indeterminabil printr-o singură polaritate a conștiinței, e acut modernă, dar nu baudelaire-iană, căci confruntarea nu e între angelic și infernal, între setea transcendenței și gravitatea imanenței, ci între sensul vieții și non-sensul destinului, cu alte cuvinte, alternativa e între nădejde și îndoială — cum o demonstrează capodopera sa, poemul *Anul 1840*, cu acuzată alură vaticinantă.

Găsim la Alexandrescu, ca și la alți poeți munteni, cadența oratorică, tonul de lamentație, norul de melancolie adumbrind peisajul interior, discreția elementului autobiografic, aspirația către un ideal nobil, care spiritualizează materia, profunda religiozitate a unui suflet care și-a pierdut religia. Originalitatea lui Alexandrescu rezidă, în primul rînd, în aptitudinea analitică, în expurgarea imaginii de elemente plastice, în discursivitatea lirismului. Apoi, în aceea că poetul nu oferă dezlegări, ci alternative, întrucît surprinde confruntarea individului cu lumea și cu sine însuși în stadiul conflictual, cînd ieșirea din încleștare e doar prezumtivă, iar rezultatul — îndoielnic. În fine, în timbrul obosit al vocii, în tonul sentențios dar în surdină, de tînăr sufletește îmbătrînit, pe care amarul existenței îl apasă fără să-l exaspereze, iar promisiunile viitorului îl încălzesc, fără a-i răpi luciditatea.

Mișcarea literară a Moldovei în perioada de pînă la 1840 se rotește în jurul lui **G. Asachi,** inițiator, ca și Heliade, în domenii multiple : organizator al învățămîntului (deschide un curs de inginerie hotarnică încă în 1813, sub fanarioți), creator al presei *(Albina românească)* și al presei literare *(Alăuta românească),* promotor al teatrului (realizează primul spectacol în limba română, în 1816, și compune prima dramă națională — *Petru Rareș,* în 1837), sprijinitor al bele-artelor, editor, gazetar și publicist.

Mai vîrstnic decît ceilalți pașoptiști, format la Roma între 1807—1812, Asachi e un clasicist hrănit de lectura directă a anticilor, devotat unui idealism moral indefectibil, ca și noțiunii winckelmann-iene de frumos. Crezul său de „bel-letrism" importat din Italia, unde la începutul secolului al XIX-lea, cu toată afirmarea ideilor risorgimentale, dăinuia încă mentalitatea arcadică, îl singularizează în epocă. Încă în primele poezii din 1809—1812, cu teme patriotice, mai ales în erotica sa, de inspirație net petrarchistă, care celebrează o iubire ardentă dar neconsumată, Asachi se preocupă de înnobilarea expresiei, de artificiu și cizelare. Lirismul e conceptual, încătușat în structuri prozodice îndelung elaborate, nutrit din recuzita mitologică, ornat cu „figuri" (epitete, alegorii și personificări). Dar topica limbii e siluită, vocabularul impropriu, iar didacticismul anulează adesea emoția.

Clasicismul lui Asachi, atît de solid și de incontestabil, începe să sufere în deceniul al treilea presiunea tot mai insistentă a noului climat de opinie, care descoperă poeziei orizontul interiorității, al istoriei și al sentimentului emancipat de despotismul rațiunii. Scriitorul își lărgește cîmpul experiențelor lirice spre elegie, meditație și legendă, abandonîndu-l pe Horațiu și Petrarca în favoarea lui Gray și Mickiewicz. Formația primară fiind însă prea rezistentă ca să se poată resorbi, substanța clasică supraviețuiește tuturor încercărilor de depășire și metamorfoză în sens preromantic și romantic. De aceea, operele de intenție novatoare sînt de obicei hibride din punct de vedere artistic. Pe tărîmul prozei istorice și al dramaturgiei, creația lui Asachi, cu totul anacronică în raport cu mișcarea literară a epocii, e aproape ilizibilă.

Deși adusese servicii incalculabile instituționalizării culturii române, în faza eroică a ieșirii din letargie, Asachi moare în singurătate și uitare, depășit cu totul de rapida prefacere a moravurilor și ideilor. În ultimii ani avu ocazia să-l cunoască pe Edgar Quinet care, prin căsătoria cu fiica sa, Hermiona Asachi, îi devenise ginere. În ceasul întîlnirii, cei doi se aflau în exil ; publicistul francez de fapt ; Asachi — de drept. Ce-și vor fi spus acești doi oameni atît de

Scanned with OKEN Scanner

diferiţi şi totuşi atît de asemănători prin tăria credinţei şi fatalitatea eşecului ?

Principalul scriitor romantic al Moldovei care se afirmă în deceniul al patrulea e **Costache Negruzzi** (1808—1868), traducător al *Şalului negru* de Puşkin, al baladelor şi a două drame de Victor Hugo (*Maria Tudor* şi *Angelo, tiranul Padovei*), poet mediocru (i se datorează cel dintîi poem istoric, *Aprodul Purice*, 1837), dar prozator excepţional, autor al unor delicioase schiţe de moravuri, fiziologii şi foiletoane critice (grupate sub titlul *Negru pe alb*, 1857) şi a celei mai bune nuvele istorice din literatura română : *Alexandru Lăpuşneanu* (1840).

Romantismul lui Negruzzi caută inserarea în istorie, sinteza dintre detaliu şi culoare, ecuaţia diferenţială a obiectelor şi oamenilor. Echivalenţele i le aflăm în proza intens pitorească, în truculenţa robustă a lui Alexandre Dumas din memoriile de călătorie (traduse fragmentar de scriitor), cu deosebirea că respiraţia concisă a frazei şi disciplina compoziţională îl apropie adesea de Mérimée.

Remarcabil în cazul lui Negruzzi e că el reuşeşte înaintea altora să se scuture de exagerările noului curent. Bunul gust, sobrietatea stilistică şi sentimentală, filozofia uşor sceptică, uşor epicureică, veghind pentru ca emfaza să nu-şi ia vînt — toate aceste însuşiri atît de rare în epocă dau unora impresia că e realist, altora că e clasic. De fapt, realismul rezidă într-o pasiune pentru adevăr şi natural, perfect compatibilă cu romantismul „fiziologiilor" din anii 1830—1840. Clasicismul nu e nici el un dogmatism al regulilor, o construcţie ridicată pe temelii de impersonalitate, universalism şi imitaţie a vechilor modele, ci e o simplă frînă impusă divagaţiilor şi exaltărilor, un control al condeiului relevînd o neobişnuită capacitate de auto-evaluare critică. Romantic prin sursele inspiraţiei, viziune şi procedee, Negruzzi se ridică pe de-asupra criteriilor înguste de şcoală, graţie naturaleţii, densităţii stilului, darului de a înscena, remarcabilei siguranţe a limbii, disciplinei pe care ştie să şi-o impună — într-un cuvînt, graţie unei conştiinţe artistice de rară scrupulozitate.

Opera de căpetenie a lui Negruzzi, *Alexandru Lăpuşneanu*, verifică aceste aptitudini. Pe fundalul unui tablou de epocă — e vorba de sec. al XVI-lea, unul dintre cele mai sîngeroase şi mai zbuciumate ale istoriei românilor — scriitorul evocă, rezistînd oricărei tentaţii spre exotism şi abuz coloristic, destinul unui domnitor infernal ca un Richard al III-lea. Arta sa de o severă economie de mijloace mizează pe găsirea de situaţii-limită, pe motivarea riguroasă a comportamentelor, îndeosebi pe un dialog esenţializat, de o neobişnuită concludenţă caracterologică. Nu e de mirare că puterea

nuvelei de a vibra în conștiințe e tot atît de proaspătă azi ca la data apariției.

Puține lucruri sînt de spus despre mișcarea literară din Transilvania. Condițiile grele ale existenței naționale, lipsa unei centralizări a vieții culturale românești, hărțuiala continuă cu autoritățile mențin dezvoltarea literaturii într-un stadiu modest. Operele cele mai importante sînt de istorie ori de filologie și au caracter polemic, continuînd preocupările Școlii ardelene. O oarecare înviorare în domeniul literaturii se produce prin apariția *Foii pentru minte, inimă și literatură,* condusă de G. Barițiu. Spirit constructiv, metodic și realist, Barițiu inițiază o activitate bogată de răspîndire a cunoștințelor și educație a gustului, preconizînd traduceri din clasici. Literatura originală, stimulată și ea, dar pe baza unui utilitarism educativ adesea îngust, relevă un singur poet : Andrei Mureșanu.

Romantismul național (1840-1860)

Perioada cuprinsă între 1840—1860 ilustrează mai bine decît cea anterioară toate caracteristicile pașoptismului. Mișcarea literară își sporește acum importanța în cadrul vieții naționale, se diversifică și se profesionalizează. Se formează un public plătitor, care cumpără cartea nu ca să-și exprime munificența, ca boierii filantropi din vremea luminilor, ci ca s-o citească. Circuitul colportajului se separă definitiv de circuitul cult, iar relațiile de piață încep să guverneze producția literară.

Procesul de formare a genurilor înregistrează o etapă decisivă : în scurtă vreme iau naștere toate formele moderne ale beletristicii, unele dintre acestea (mai ales în domeniul poeziei lirice și prozei scurte) ajungînd chiar să fie ilustrate prin creații de vîrf. Cel mai caracteristic semn de maturitate îl constituie însă apariția romanului : după cîteva încercări naive ori neduse la capăt, între 1845—1855, primele mostre reușite ale genului se ivesc odată cu *Manoil* (1855) și *Elena* (1862) de D. Bolintineanu și îndeosebi, cu *Ciocoii vechi și noi* (1862), de **Nicolae Filimon** (1819—1865), autodidact înzestrat cu o frumoasă cultură muzicală, autor al unui sprinten memorial de călătorie prin Austria și Germania meridională (1898) și al cîtorva nuvele pivotînd hibrid între teatralismul romantic de duzină și observația realistă de tip balzacian. Prin *Ciocoii vechi și noi,* Filimon dă o imagine a ultimelor domnii fanariote, plină de nerv, culoare și dramatism, cu excelente reconstituiri de epocă (pe

bază de documente de arhivă), cu o intrigă adesea deviată spre senzaţionalul foiletonistic şi schemele manicheiste ale romanului popular, cu, în fine, o galerie de personaje memorabile, între care un soi de Rastignac în anteriu şi papuci, scelerat şi feroce la modul oriental, Dinu Păturică.

În pofida a ceea ce s-ar putea aştepta, frontul literar se menţine unit datorită prevalenţei problematicii naţionale, aflată într-un moment de desfăşurări dramatice şi hotărîtoare. Cu toate că între scriitori există divergenţe serioase pe probleme de strategie şi tactică, complicate, după revoluţie, prin conflicte personale grave, în domeniul creaţiei ei îşi dau mîna. Cîteva principii ferme şi luminoase îi călăuzesc pe toţi ; nimeni nu se încumetă să pledeze un punct de vedere antagonist ; nu se înregistrează nici revolte, nici renegări.

Rolul esenţial în făurirea acestei platforme unitare revine revistei *Dacia literară* (1840), condusă de M. Kogălniceanu, şi urmaşelor ei, *Propăşirea* (1844), unde-l regăsim pe acelaşi Kogălniceanu, alături de poetul V. Alecsandri şi memorialistul Ion Ghica, şi *România literară* (1855), apărută sub redacţia lui V. Alecsandri. *Dacia literară* a fost suspendată după trei numere, *Propăşirea* a durat doar zece luni, iar *România literară* un singur an. Direcţia acestor publicaţii a corespuns atît de exact nevoilor momentului şi aspiraţiilor profunde ale culturii încît toţi cei ce se ocupau, diletant ori profesional, de literatură, au asumat-o ca un crez.

Esenţial în programul Daciei literare, întocmit de M. Kogălniceanu, cu claritatea şi pregnanţa expresivă ce-i erau proprii, e promovarea fermă şi deplin consecventă a specificului naţional în literatură. Dacă Heliade cuprinsese în aceeaşi încurajare generoasă creaţia originală şi traducerile, *Dacia literară* pune capăt ambiguităţii criteriilor. Ea afirmă că originalitatea naţională este „însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi“ şi condamnă înmulţirea imitaţiilor şi a traducerilor, deoarece „s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul naţional“. Cu toată aparenţa exclusivistă, punctul acesta nu trebuie interpretat ca un blam împotriva politicii de asimilare a culturii europene. După cum avea s-o lămurească într-un număr ulterior al *Daciei*, Kogălniceanu critica abuzurile, nu principiul însuşi ; era împotriva imitării servile a Apusului, nu împotriva preluării bunurilor culturale autentice ; voia ca împrumuturile — pe care le socotea indispensabile — să fie cernute prin sita spiritului naţional.

Un alt punct, dezvoltare logică a celui anterior, adresează scriitorilor apelul de a se inspira din realitatea autohtonă : „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sînt destul

de mari, obiceiurile noastre destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii". Îndreptînd atenţia spre mediul local, spre aspectele particulare şi revelatorii ale realităţii româneşti, *Dacia* deschidea perspectiva unei literaturi întemeiate pe observaţie, cultivînd „adevărul" şi „naturalul" — îndrumare mai mult decît binevenită într-un climat de vogă adjectivală şi declamaţie ieftină.

Programul *Daciei* cuprinde şi dezideratul unităţii culturale a naţiunii : redactorii se angajează să militeze pentru ca „românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi". În fine, se pune problema legitimităţii spiritului critic, dîndu-se a înţelege că faza aprobărilor binevoitoare şi a indulgenţei tactice se încheiase. În operaţia necesară de a discerne binele de rău, se făgăduiau criterii obiective şi procedee urbane : „Critica noastră va fi nepărtinitoare ; vom critica cartea, iar nu persoana".

Programul *Daciei* nu foloseşte cuvîntul „romantic" şi nici nu face aluzie la vreo apartenenţă de „şcoală". Dar prin istorism, descoperirea folclorului, replierea pe elementul specific, recomandarea insistentă a originalităţii se înscrie net în hotarele romantismului — un romantism cuminte, temperat, naţional, „deschis", care formulează marile obiective ale momentului fără a prescrie reţete.

Principalii scriitori ai epocii — M. Kogălniceanu, Alecu Russo, V. Alecsandri în Moldova, N. Bălcescu şi D. Bolintineanu în Muntenia — exemplifică această îndrumare destul de largă spre a nu le anula individualitatea dar extrem de oportună într-un moment de destrămare a legăturilor tradiţionale şi enormă proliferare a influenţelor livreşti.

Mihail Kogălniceanu (1817—1891), autorul programului *Daciei literare* şi principalul ideolog al specificului naţional în literatura paşoptistă, e una din cele mai puternice personalităţi ale culturii şi vieţii politice româneşti din sec. al XIX-lea. De o inteligenţă sclipitoare, cultivat — învăţase în Franţa, la Luneville, şi la universitatea din Berlin — energic şi autoritar, orator admirabil (fusese supranumit „privighetoarea Moldovei"), deopotrivă gînditor şi om de acţiune, s-a impus ca şeful generaţiei sale. Conducător al revoluţiei moldovene de la 1848 şi adevărat arhitect al Unirii, a fost prim-ministru sub Alex. Ioan Cuza, realizînd reforma agrară din 1864, şi ministru de externe la 1877, în timpul războiului pentru Independenţă. După 1850, solicitat de politică, M. Kogălniceanu e constrîns să renunţe, în bună măsură, la activitatea sa

Scanned with OKEN Scanner

creatoare, deşi dăduse pe acest tărîm nu numai orientări fundamentale, ci şi cîteva opere remarcabile. Istoric de vocaţie, el compusese încă de la 20 ani, cînd era student la Berlin, primul volum al unei sinteze de istorie naţională, în limba franceză : *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens* (1837). Deşi nu poseda decît o documentaţie insuficientă şi se găsea în faza dibuirilor, precocele tînăr proceda în cartea sa la o renovare metodologică radicală prin adoptarea unui evoluţionism în spiritul lui Ranke, Savigny, Thierry şi Michelet, punînd accentul pe studierea laturii sociale şi examenul critic al izvoarelor. În faimosul *Cuvînt introductiv la deschiderea cursului de istorie naţională* (1843) găsim esenţa concepţiilor sale în domeniul istoriografiei : conştient de rostul educativ şi utilitar al explorării sistematice a trecutului, el nu înţelegea însă să sacrifice „adevărul" — „îndatorirea de căpetenie" a istoricului, de dragul iubirii de patrie. De o mare valoare este şi ediţia critică a cronicilor din sec. XVII şi XVIII (1845—1852, 1872), cu o versiune prescurtată pentru străinătate : *Fragments tirés des Chroniques moldaves et valaques pour servir à l'histoire de Pierre le Grand, Charles XII, Stanislas Lesczinski, Démètre Cantemir et Constantin Brancovan (1845).*

Pe plan literar, Kogălniceanu a lăsat un interesant fragment de roman *(Tainele inimii),* cîteva schiţe savuroase şi două jurnale de călătorie fragmentare (în Austria şi Spania). Lipsit de invenţie epică, el se afirmă ca un observator ager, sensibil la ridicolele epocii de tranziţie, cu un condei elegant, alert şi muşcător. Proza sa aduce o degajare de foiletonist parizian, o vervă a persiflării şi autopersiflării vădind bun gust şi desăvîrşit control de sine însuşi. Nu încape îndoială că în romantismul lui Kogălniceanu — mare admirator al lui Balzac — componenta realistă o covîrşeşte pe cea sentimentală. Din păcate, şi în literatură, ca şi în istoriografie, Kogălniceanu nu a dat la iveală decît frînturi în raport cu ce ar fi putut produce în condiţii normale. Împărtăşind neşansa talentelor ivite în epoci de pionierat, cînd solicitările sînt multiple şi contradictorii, iar efortul de a aşeza pietre fundamentale absoarbe toate sforţările, el s-a risipit în îndeletniciri diverse, dînd pretutindeni un impuls decisiv, însă fără a reuşi să-şi fructifice admirabilele aptitudini în opere de creaţie majoră.

Alecu Russo (1819—1859) e un prozator de excelentă calitate, însă puţin prolific : întreaga sa operă încape într-un volum, iar jumătate din ea, scrisă în franţuzeşte — limbă pe care o poseda foarte bine, căci învăţase într-un colegiu, la Vernier, lîngă Geneva — a apărut după moartea scriitorului. Modest şi lipsit de ambiţii, ţinîndu-se departe de febra luptelor politice şi activînd

Scanned with OKEN Scanner

în umbra marilor protagonişti ai paşoptismului, Russo s-a dovedit un strălucit purtător de cuvînt al ideologiei *Daciei literare*. Polemist redutabil prin ironia corosivă şi facultatea reducerii la absurd a adversarului, el a dat lovituri grele latiniştilor, care preconizau înlăturarea cuvintelor neromanice şi etimologismul în ortografie.

Mare admirator al folclorului, Russo a pus în lumină valoarea creaţiei populare sub multiple aspecte : ca document istoric, ca instrument propagandistic, ca expresie sublimată a personalităţii naţionale şi ca model estetic — singurul în stare să fertilizeze o literatură în căutare de sine însăşi.

Prozatorul Russo e un liric, de o sensibilitate tandră şi discretă, cu vădită aplicaţie spre memorialistică. Evocarea duioasă a satului copilăriei ori a peisajului carpatin, învăluit de taină şi singurătate, ca într-o „elegie fără de sfîrşit", contează printre cele mai izbutite pagini ale literaturii paşoptiste. I se atribuie şi poemul în proză *Cîntarea României* (deşi controversa asupra paternităţii nu a fost încă epuizată), operă de profetism naţional, în stil biblic, de un retorism aprins, scrisă, sub influenţa lui *Paroles d'un croyant* a lui Lamennais şi a *Cărţii pelerinilor polonezi* de Mickiewicz, pentru a-şi îmbărbăta compatrioţii după înfrîngerea revoluţiei de la 1848.

Cel mai mare scriitor al României pînă la Eminescu şi cel mai reprezentativ exponent al paşoptismului în întregul său este desigur **Vasile Alecsandri** (1818—1890). Opera sa, care se desfăşoară ascendent — caz unic în epocă — în lungul a aproape cinci decenii, ilustrează mai bine decît oricare alta valorile şi sensibilitatea mijlocie a contemporanilor. Celebrat ca nici unul dintre confraţii de condei, încununat de felibrii, la Montpellier, în 1878, proclamat de urmaşul său genial, M. Eminescu, „rege al poeziei", Alecsandri nu e totuşi un autor de circumstanţă. Sub forme transparente, armonioase şi bine modelate, el propune una dintre ipostazele durabile ale sufletului românesc, cea apolinică, meridională, solară — într-un cuvînt, clasică —, nu mai puţin validă decît ipostaza de semn contrar, prezentă în opera lui Eminescu.

Viaţa lui Alecsandri e ocrotită de intemperiile istoriei şi adversitatea maliţioasă a destinului. După studii la Paris, el ocupă un loc de prim plan în mişcarea culturală şi politică de renovare naţională ; e printre fruntaşii revoluţiei de la 1848, printre principalii făuritori ai Unirii, e ministru de externe sub Alexandru I. Cuza şi-şi sfîrşeşte viaţa ca ambasador la Paris. Palmaresul nu e, poate extraordinar, dar ar fi putut cu uşurinţă să devină, dacă Alecsandri ar fi rîvnit demnităţi, căci echilibrul, cumpătarea, seninătatea, buna creştere, farmecul personalităţii îl făceau extrem

de solicitat. Ţinînd însă mai presus de orice la liniştea lui interioară şi la confortul unei existenţe pe care şi-o împărţea între lungi călătorii în Apus şi tihnite popasuri la moşia sa din Mircești, el a rezistat ispitei de a face o mare carieră politică. N-a scăpat însă de glorie : ca scriitor, a ajuns mai mult decit notoriu ; în epocă era considerat o instituţie naţională.

Ca poet, Alecsandri are meritul de a fi intuit înaintea altora valoarea catalitică a folclorului în determinarea unei zone majore şi durabile a creaţiei culte.

Concretizînd programul *Daciei literare,* el culege şi pune în circulaţie capodoperele poeziei populare româneşti, în versiuni şlefuite şi îndreptate — după cum făcuseră şi Arnim şi Brentano şi Fauriel şi atîţia alţii — însă cu un tact desăvîrşit. Prin colecţia sa, Alecsandri n-a scos la iveală un simplu tezaur ascuns : el a recuperat o tradiţie şi un univers moral, care au legitimat aspiraţiile naţiunii la un loc de frunte în familia culturală a Europei şi au devenit un termen de propulsie şi ricoşeu pentru întreg lirismul românesc de mai tîrziu.

Alecsandri va fi cel dintîi profesor al marii sale descoperiri. Abandonînd ambiţia de poet francez a anilor de studenţie, cînd versifica „à la manière de" Lamartine, Hugo ori Musset, el se va îndrepta hotărît spre explorarea realităţilor autohtone, într-o viziune specifică firii sale echilibrate, ataşată valorilor vitale şi avînd oroarea teatralismului romantic. Lirica sa nu sondează nici infinitul de deasupra, nici infinitul dinăuntru ; se consumă la suprafaţa lucrurilor, fără a simţi nostalgia transcendentului ; ea ţine sentimentul sub controlul raţiunii şi uzează de umor ca remediu împotriva exaltărilor juvenile ; se constituie din secvenţe bine definite, dispuse arhitectural, după reguli instinctive de armonie, gust, măsură ; e mai mult pitorească decît sensibilă, oferindu-se ca spectacol, nu ca ceremonie ; exprimă reuşita socială şi împăcarea cu destinul — caz rar într-un secol de criză acută a raporturilor scriitorului cu societatea — lipsindu-i deci spiritul luciferic şi ambiţia de a poza avantajos. În largul său e în poezia de instinct vital eliberat, despre dragoste, natură, haiducie din *Doine,* în ocazionalele compuse pe marginea marilor momente de încordare ale existenţei naţionale *(Ostaşii noştri),* în evocarea peisajului luncii Siretului *(Pasteluri),* în legendele în care istoria se contopeşte cu fabula, iar eroii se proiectează în mit *(Dan, căpitan de plai, Dumbrava roşie).* În mod deosebit *Pastelurile* (1875) îi demonstrează originalitatea talentului, prin viziunea anti-romantică, virgiliană, senină şi

graţioasă, exprimînd încrederea în mecanica ireproşabilă a ciclurilor cosmice, filozofia naturistă a unui neam de ţărani care trăieşte de milenii pe acest pămînt.

Prozatorul dă pagini sclipitoare ori de cîte ori se eliberează puterea de observaţie, verva punerii în scenă, senzorialitatea romantice. Jurnalul de drum, intitulat *O călătorie în Africa*, „fiziologiile" de oraşe *(Iaşii în 1844, Borsec)*, tablourile de moravuri *(Povestea unui galbăn, Balta albă)* îi relevă îndeosebi însuşirile : puterea de observaţie, verva punerii în scenă, senzorialitatea robustă a imaginii, cursivitate familiară a naraţiunii. Dacă sub condeiul lui Alecsandri versul devine fluid, limpede, sonor, proza capătă culoare, mlădiere, naturalețe. Dezacordul dintre intenţie şi expresie, izbitor la atîţi contemporani, e definitiv suprimat. De aceea, chiar şi cei care nu l-au imitat i-au încorporat experienţa, fiind scutiţi de a mai lua totul de la început.

În dramaturgie, rolul lui Alecsandri e imens : el consolidează de fapt temeliile teatrului românesc, creînd un repertoriu, un public şi oferind cîtorva mari actori rolurile care i-au consacrat. În peste patru decenii, compune aproape 50 lucrări dramatice în toate genurile, de la farsă şi vodevil la comedie, operetă şi dramă. Evaluînd în mod exact condiţiile obiective (dificultăţile punerii în scenă şi gustul neformat al spectatorilor), Alecsandri se orientează multă vreme spre repertoriul bulevardier francez, localizîndu-l însă cu o mare măiestrie. Într-o primă perioadă care culminează cu *Chiriţa în Iaşi* şi *Chiriţa în provincie* el persiflează fără sarcasm, isprăvind în farsă ceea ce porneşte ca satiră. După 1860, odată cu adîncirea contradicţiilor epocii posterioare Unirii, comicul devine mai amar, aluziile la actualitatea politică mai transparente. Caracteristicile de înjghebare dramatică şi stil sînt însă aceleaşi : veridicitatea dialogului, savoarea limbii, comicul jovial, verva caracterologică. Spre sfîrşitul vieţii, socotind, pe drept cuvînt, că nivelul culturii teatrale a depăşit stadiul copilăriei, Alecsandri se îndreaptă spre drama istorică de mare spectacol : *Despot Vodă* (1879), care evocă destinul unui aventurier ajuns pe tronul Moldovei, în stilul lui Victor Hugo, amestecînd tragicul şi grotescul. *Fîntîna Blanduziei* (1883) şi *Ovidiu* (1884) îşi culeg inspiraţia din antichitatea latină. Desfăşurînd momente crepusculare din viaţa celor doi iluştri poeţi ai antichităţii : Horaţiu şi Ovidiu, Alecsandri îşi ia parcă rămas bun : un apus glorios pune capăt lungii şi rodnicei sale cariere.

Între scriitorii munteni ai perioadei dintre 1840—1860, cel mai reprezentativ este **Nicolae Bălcescu** (1819—1852), istoric emi-

Scanned with OKEN Scanner

nent, prozator de prim rang, conducător al stîngii radicale în revoluția de la 1848, exilat după înfrîngerea acesteia și mort printre străini. Om de o rară calitate morală, intransigent și pur, ca un Saint Just, Bălcescu își dăruiește viața, picătură cu picătură, cauzei revoluționare. E condamnat la 3 ani temniță, în 1840, pentru participare la o încercare de insurecție, fundează, în 1843, împreună cu doi prieteni, o societate conspirativă, de tip carbonar ; în februarie 1848 se află în mulțimea care invadează Tuilleries-iile, însușindu-și o bucată de catifea de pe tronul lui Ludovic Filip ; figurează apoi printre fruntașii revoluției muntene, pledînd pentru împroprietărirea țăranilor, vot universal, reprimarea claselor răsturnate de la putere, rezistența armată față de turci ; în 1849 militează în Transilvania pentru realizarea unei înțelegeri între șeful guvernului revoluționar maghiar, Kossuth, și căpetenia insurgenților români, Avram Iancu ; în fine, în exil, conspiră, pînă a fi doborît de boală, cu cercurile mazzini-ene, și pregătește spiritele compatrioților pentru momentul cînd baricadele aveau să se înalțe din nou pe străzile Europei. Unui asemenea om lovitura de stat de la 2 decembrie 1851 trebuia să-i fie fatală — și i-a și fost.

Alături de Kogălniceanu, Bălcescu e fondatorul istoriografiei române moderne. În spiritul ideilor școlii romantice liberale a restaurației, îndeosebi pe linia lui Thierry, Michelet și a italianului Cesare Cantù, el preconizează trecerea de la istoria evenimențială la istoria instituțională, reclamă o metodă critică riguroasă spre a decide asupra validității izvoarelor, explică trecerea de la o etapă a dezvoltării la alta și corelația fenomenelor prin conceptele de „evoluție", „necesitate obiectivă" și „interdependență". Două din cele mai importante studii ale lui Bălcescu se ocupă de procesul înrobirii clasei țărănești și de rolul instituțiilor militare la români. În articolul *Mersul revoluției în istoria românilor* (1850) definește sensul dezvoltării sociale românești sub forma legii „înălțării plebeianismului la putere" și expune o filozofie a „progresului", care implică conflictul principiilor antagonice și ideea dialectică a pozitivității răului. Memoriul destinat la origine Porții, intitulat *Question économique des Principautés Danubiennes* (1850), admirat de Michelet, deopotrivă pamflet, eseu și studiu minuțios elaborat de istorie socială, prezintă evoluția chestiunii agrare la români și justifică soluțiile propuse de stînga radicală la 1848 pentru îmbunătățirea soartei țăranilor. Opera de căpetenie e monografia neterminată *Românii sub Mihai Voevod Viteazul,* lucrare de savantă erudiție și înaripată poezie, care-și propune să reînvie o epocă și

să întruchipeze în personalitatea lui Mihai Viteazul, realizator vremelnic al unirii celor trei țări românești la 1600, destinul unei idei care vibra puternic în sufletele tuturor românilor. Bălcescu își valorifică aci darurile sale de remarcabil prozator : simțul construcției epice ; lirismul curat ca lacrima, de o neobișnuită discreție și căldură interioară ; stilul elegant și energic, căutat fără a fi prețios, îmbinînd cu măsură arhaismele și neologismele, simțul muzical al frazei.

Prieten cu Bălcescu și influențat de marele său exemplu, **Dimitrie Bolintineanu** (1825 ? — 1872) e un scriitor abundent, autor a peste 50 volume în toate genurile : poezie, proză de ficțiune, dramaturgie (12 piese), istoriografie, eseistică filozofică și politică. În plus, Bolintineanu a făcut gazetărie, conducînd, la 1848, ziarul *Poporul suveran,* apărut în chiar zilele revoluției, iar la 1858—1862, 1864 și 1870 jurnalul *Dîmbovița,* de orientare liberal-democratică. Bolintineanu e un poet muzical însă facil, la care versul cîntă dar inspirația se mecanizează : versul e înăbușit de cadență, imaginile, bazate pe contiguitate mai mult decît pe substituție, se repetă, pînă și nucleele epice se structurează stereotip. În celebrele sale *Legende istorice* sînt evocate marile figuri ale luptei pentru libertate națională, însă nu prin narație, ci prin înscenarea unor discursuri rostite de eroi în ceasuri de cumpănă, de aceea saturate de patos dramatic și cuprinzînd aforisme memorabile, de un relief sculptural. Din restul poeziilor se desprinde ciclul *Florile Bosforului,* cu atmosferă în felul *Orientalelor* lui Victor Hugo, poemul byronian *Conrad* (avîndu-l de erou pe Bălcescu), cu splendide peisaje marine și filozofări pe tema „fortunei labilis", precum și o serie de balade fantastice, în felul lui Bürger, cu cavalcade terifiante, redate prin virtuozități de armonii imitative. Bolintineanu a publicat în 1866 o selecție de poezii în limba franceză, sub titlul *Brises d'Orient,* cu o binevoitoare prefață de Philarète Chasles. Volumul a stîrnit oarecare interes, fiind apreciat favorabil, printre alții, de Th. Banville.

Ca romancier, Bolintineanu a dat *Manoil* (1855), roman sentimental, epistolar, cu un conflict insuficient motivat, în care eroul e un Werther trecut prin decepțiile epocii de destrămare a idealurilor de după revoluția de la 1848 și *Elena* (1862), care prelucrează liber schema lui Balzac din *Le lys dans la valée,* însă cu o deschidere largă asupra societății românești din vremea Unirii.

Scanned with OKEN Scanner

Epigonismul pașoptist și tranziția spre perioada marilor clasici (1860-1870)

Privită din unghiul pașoptist, perioada 1860—1870 e de decădere și epigonism, privită din perspectiva dezvoltării ulterioare ea poate căpăta sensul unui magnific preludiu căci în deceniile opt și nouă literatura română își depășește stadiul provincial, dînd, prin Eminescu, Creangă și Caragiale, contribuții de valoare universală. De fapt, e vorba de o fază de tranziție, îmbinînd, ca oricare alta, „vechiul" cu „noul" și implicînd o ambiguitate ireductibilă. În deceniul al șaptelea lipsesc operele majore, în schimb are loc prefacerea criteriilor și se produce schimbul de generații.

Lăsînd de o parte debuturile revelatoare : Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, Titu Maiorescu, Mihai Eminescu (despre ultimii doi va fi vorba în alte capitole) se impune să observăm, în primul rînd, destrămarea frontului pașoptist. După Unire, numele prestigioase ale culturii dinainte de revoluție intră în eclipsă (Asachi, Heliade, Alecsandrescu, Bolliac, Bolintineanu), Kogălniceanu și Ghica sînt acaparați de politică, singur Alecsandri își menține și-și sporește chiar autoritatea, izbutind să se adapteze noului climat de opinie. Mișcarea literară își pierde coeziunea, atît de caracteristică perioadei anterioare, divizîndu-se în grupări constituite în jurul unor publicații, de multe ori efemere. Aspirațiile idealiste și generoase ale pașoptismului își pierd puterea de a fertiliza spiritele iar burghezia, instalată în poziții dominante, își reneagă sensul propriilor ei lozinci. O nouă generație coboară în arena literară, ea cuprinde îndeosebi poeți, dar de talent mediocru, care nu vor reuși să supraviețuiască epocii : Al. Sihleanu, Radu Ionescu, Gr. H. Grandea, Al. Depărățeanu, M. Zamfirescu etc. Nemulțumiți și revoltați, frustrați de un ideal care să le hrănească setea de devoțiune, ei năzuie să se desprindă de pașoptism, dar în multe privințe se așază într-o succesiune a sa, lipsită de perspectivă. Contemporani cu Baudelaire și Flaubert, ei privesc îndărăt, către Byron și Musset.

Străbătînd o perioadă de avînt al științelor, dar și de exagerări pozitiviste, cînd burghezia triumfătoare prefăcea raționalismul luminilor într-o doctrină a mediocrității aurite și un instrument de dominare, ei aspiră, cu mai multă sau mai puțină conștiință de sine, la o imposibilă contopire între subiectiv și obiectiv, la regăsirea mitului edenic și atingerea unei zone a absolutului, în care, dezlegat de contingențe, eul să se poată dilata pînă la infinit. Nonconformismul acesta nu se canalizează spre poziții politice radicale, el se mistuie într-un plan interior, dînd naștere unui romantism

mai mult elegiac decît furios, care nu se mai urcă pe baricade, deşi ar vrea să sfideze pe posesorii sacilor cu bani ; traversat pînă în adîncuri de drojdia amară a elanurilor moarte, acest romantism, pe lîngă oftări neputincioase, aduce totuşi scrîşnirea de dinţi a răzbunării şi voinţa de a experimenta condiţia umană pînă la limită, de a o transcende chiar într-o zonă a imaginarului mitic.

Prin structură morală — din păcate nu şi prin opere — postpaşoptiştii anunţă demiterea spiritului apolinic şi aşezarea lirismului nostru sub o zodie faustică. Printr-o frecventă mişcare de pendul a devenirii, după o perioadă de altruism şi răspundere civică, de entuziasm patriotic şi social, de robusteţe morală şi încredere în viitor, de ardoare virilă şi acord cu istoria, venise o alta, în multe privinţe la polul opus. Acum, la ordinea zilei sînt : dezamăgirea, scepticismul, conştiinţa neantului universal, singularizarea, setea de absolut, satanismul, voinţa de a sfîşia perdeaua iluziilor şi a examina cu o rece luciditate tot ce ne înconjoară.

Dar alături de aceşti poeţi mediocri, care-şi exprimă inadaptarea la ordinea lumii printr-un romantism elegiac şi sarcastic, de mari ambiţii însă mînat de diluţie verbală şi accente declamatorii, tranziţia dintre paşoptism şi Junimea (care, sub raport tipologic, nu se reduce, firește, la zece ani) e marcată de două personalităţi remarcabile : Alexandru Odobescu şi Bogdan Petriceicu Hasdeu. Deşi sub forme specifice, uneori extrem de sublimate, ei reuşesc să integreze o parte a moştenirii paşoptiste în noul climat de ascuţire a conflictelor sociale şi politice, criticism activ şi autonomizare a diferitelor sfere ale vieţii intelectuale.

Cazul lui **Alexandru Odobescu** (1834—1895) demonstrează dealtfel o dată în plus, dacă mai era nevoie, eroarea de a încerca să cuprindem un creator veritabil în tiparul rigid al curentelor literare. Fiu al unui militar conservator, tînărul Odobescu studiază la Paris în anii de după înfrîngerea revoluţiei de la 1848 ; găzduit o vreme în casa lui A. Dumesnil, ginerele lui Jules Michelet, el frecventează cercurile radicale ale emigraţiei române, care asociau idealul eliberării naţionale de realizarea democraţiei şi a republicii ; ulterior, evoluează însă spre un liberalism moderat, dar dizident, în esenţă ostil tendinţelor politice ce-şi disputau întîietatea. Romantic prin cultul trecutului şi simţămîntul viu al istoriei, prin interesul pentru folclor şi înţelegerea literaturii ca expresie a naţionalităţii, el e în aceeaşi măsură un clasic pentru care antichitatea greco-latină nu e doar un obiect de studiu privilegiat, parcurs în toate direcţiile şi cunoscut în profunzime, ci şi un model estetic şi un ideal de armonie morală. De acord cu Junimea că dezvoltarea culturii româneşti în noua etapă reclamă promovarea ştiinţei, a

Scanned with OKEN Scanner

adevărului și a selecției valorilor, el rămîne totuși sentimental atașat de pașoptism, care sacrifica spiritul critic urgențelor construcției și nevoilor propagandei culturale. Deși considerat printre principalii scriitori ai vremii, opera sa, cu excepția cîtorva încercări de tinerețe, a două nuvele istorice și a sclipitorului eseu *Pseudo-Kyneghetikos*, e alcătuită în cea mai mare parte din lucrări savante de arheologie, istorie și folcloristică. Omul însuși e plin de surprize. Exterior, el pare că traversează suișurile existenței (profesor universitar, membru al Academiei, scurt timp ministru) și că suportă capriciile fortunei (dificultăți de carieră în ultimii ani, o permanentă jenă financiară) cu egalitate de umoare și olimpianism aristocratic. În realitate, iubitorul de artă și bibliofilie, retranșat de trivialitatea vieții într-un interior rafinat, absorbit de voluptatea studiului și aparent atît de stăpîn pe sine, e un suflet vulnerabil, sfîrtecat de complicații, eșecuri și tensiuni care-l vor împinge în cele din urmă la un act nesăbuit și tragic : sinuciderea.

Așadar, romantic așezat la școala clasicității, pașoptist cu conștiință critică și vocație a specializării, om de litere și deopotrivă om de știință, dar nu în coexistență ci într-o fuziune azi desuetă, căreia însă veacul nostru îi păstrează nostalgia, autor, în pofida vînturilor rebele, nu numai al unor opere remarcabile, ci și al unui „personaj" de o nobilă distincție, Odobescu nu se lasă lesne redus la formulă.

Lipsit de invenție și spontaneitate a peniței, om de carte în toată puterea cuvîntului, Odobescu nu excelează în creația de ficțiune ; e un istoric cu sentimentul diversității individuale și, poate, în primul rînd, un exeget din familia umaniștilor artiști, care transformă erudiția într-un colocviu agreabil și dau valoare de stil oricărei propoziții. Tocmai de aceea bifurcația între știință și literatură e la el cu intenție estompată. Convins că adevărul trebuie nu numai rostit cu claritate, ci și comunicat într-o formă memorabilă, Odobescu acordă exprimării o atenție pedantă, făcînd adevărată operă de caligraf. Chiar și în lucrările de specialitate severă, bizuite pe un vast aparat critic, își pigmentează expunerea cu anecdote, portrete, descripții etc., adoptă un ton de conversație degajată și împinge căutarea efectului pînă la prețiozitate.

Contribuțiile propriu-zis științifice se situează în domeniul istoriei literaturii române vechi (cercetări de manuscrise și cărți rare, puneri la punct biografice), al folcloristicii (aplică aci, printre cei dintîi la noi, metoda comparativă), al filologiei (manifestîndu-se adversar intransigent al rătăcirilor latiniste), îndeosebi al arheologiei. În concepția lui Odobescu, arheologia e o istorie a culturii materiale în sens larg, o ramură complementară istoriei pragmatice

Scanned with OKEN Scanner

sau evenimențiale, cu sarcina nu atît de a dezgropa monumentele vechimii, cît de a dezvălui, cu ajutorul lor, instituțiile, credințele, datinele, mentalitatea și starea intelectuală a diferitelor popoare. Lucrările sale fundamentale, *Le trésor de Petrósa* (I — 1889, II — 1896, III — 1900), bine cunoscută pe plan internațional, cursul universitar *Istoria arheologiei* (1877), precum și numeroasele comunicări de epigrafie, heraldică, orfevrerie etc. pun bazele arheologiei științifice românești, încheind faza amatorismului entuziast dar diletant.

Literatul Odobescu pare să fi fost, cel puțin în tinerețe, cînd își dibuia drumul, plin de visuri cutezătoare. Arhiva lui, publicată în cea mai mare parte în ultimii ani, conține numeroase proiecte abandonate : traduceri din antici (ode de Horațiu, fragmente din Homer, Hesiod, Herondas etc.), studii de estetică (între care două remarcabile conferințe : *Viitorul artelor în România* și *Bazele unei literaturi naționale*), schițe dramatice (între care o tragedie despre Mihai Viteazul și o piesă despre Urban Grandier), impresii de călătorie (Londra), note asupra galeriei din Dresda etc. Dintre operele antume, în afară de *Muncitorul român*, scris la 17 ani, patetică evocare a țărănimii împilate, în stilul aprins dar solemn al lui Bălcescu, se disting nuvelele istorice *Mihnea Vodă cel Rău* (1857) și *Doamna Chiajna* (1860) și eseul *Pseudo-Kyneghetikos* (1874).

Nuvelele preiau personaje și conflicte din cronică, după exemplul lui *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi, integrîndu-le unui scenariu care, conform cerințelor genului, romanțează documentul, restituie cu minuție culoarea locală, întretaie firul narativ prin intermezzo-uri lirice și scene de natură. Îndemînarea e incontestabilă, dar e mai mult a bunului elev decît a creatorului independent, căci Odobescu nu are, ca Negruzzi, intuiția replicilor semnificative, a momentelor cheie, puterea de a privi impasibil cum destinele se rotesc într-un carusel dramatic spre un deznodămînt de neînlăturat.

Pseudo-Kyneghetikos e o capodoperă născută în felul cel mai surprinzător : invitat să prefațeze un manual de vînătoare al unui bun prieten, Odobescu scrie o carte dedicată temei cinegetice, urmărindu-i prezența, fără nici o sistematizare de cronologie ori domeniu, în artele plastice, în muzică și literatură. Captivantă în incursiunea aceasta care taie respirația prin mulțimea referințelor și varietatea peisajelor intelectuale evocate e desăvîrșita libertate a tonului, senzația de improvizație jovială și plină de grație, aerul că totul se naște din joc, ca și cum cultura ar fi devenit un obiect de prestidigitație. Firește, dezordinea aparentă a digresiunilor e calculată, dar urmele muncii de atelier au dispărut. Pagini

de comentariu avizat asupra operelor de artă plastică (de la basoreliefurile cinegetice de pe arcul de triumf al lui Constantin și Diana cu ciuta lui Dührer, Goujon, Rubens, Wouverman, Desportes, Oudry etc. etc.) însemnări pline de finețe despre compoziții muzicale (Haydn, Weber, Rossini etc.), ori opere literare (Schiller, Byron, Turgheniev etc.), descrieri de natură de o splendidă frăgezime, un basm popular convertit într-un veritabil poem în proză, apoi nenumărate anecdote, aluzii, glume și glose erudite — totul se articulează firesc, într-o cauzerie care-l implică permanent pe cititor, ca martor ori complice. Limba lui Odobescu, cu împletirea ei atît de caracteristică de material popular și neologistic, de forme ale oralității și ale exprimării savante, ca și stilul său, plivit de orice buruiană, cu perioade larg desfășurate, după legile simetriei și cadenței muzicale, ating în *Pseudo-Kynegheticos* cea mai desăvîrșită materializare.

Alături de Odobescu, cea de-a doua mare figură de cărturar și om de litere pe care consensul specialiștilor o situează în perioada de tranziție dintre pașoptism și Junimea e **Bogdan Petriceicu Hasdeu** (1836—1907). Coborîtor dintr-o familie de cărturari români de origină nobilă, indigenată în Polonia, care-și păstrase neștirbită iubirea de patrie și sentimentul apartenenței la cultura națională, Hasdeu își întrerupe în 1856 studiile urmate la universitatea din Harkov și se stabilește în România. Personalitate excepțională, posedat de o mistuitoare febră a creației în plan științific și literar, cu curiozități enciclopedice și o enormă capacitate de muncă, Hasdeu se desfășoară prodigios, ca un nou Heliade, dornic să cuprindă totul și să deschidă șantiere gigantice pretutindeni. Vreme de trei decenii, ca jurnalist politic și redactor șef al unor importante reviste literare (*Din Moldova* — 1862, *Lumina* — 1864, *Revista Nouă* — 1887) științifice (*Columna lui Traian* — 1870), umoristice (*Aghiuță* — 1963, *Satyrul* — 1866), ca profesor universitar, membru al Academiei, director al Arhivelor Statului, ca poet, prozator, dramaturg, îndeosebi ca autor al unor lucrări fundamentale în lingvistică, istoriografie, folcloristică, el ocupă un loc de prim plan în viața culturală a țării. O dramă intimă, survenită în 1888 — moartea unicei sale fiice, Iulia, de 19 ani, care-i moștenise geniul — întrerupe brutal cursul ascendent al acestei strălucite cariere. Apăsat de un sentiment nejustificat de culpabilitate, destrămat sufletește, se retrage din activitatea publică și renunță treptat la munca științifică, claustrîndu-se între zidurile bizarului castel de la Cîmpina și mîngîindu-se cu cercetări spiritiste.

Minte scăpărătoare, temperament neastîmpărat și plin de vitalitate, Hasdeu e un personaj care fascinează și irită în același

timp. Ideologic, el se plasează la antipozii Junimii ; deşi se întîlneşte cu Maiorescu în ideea că ştiinţa nu trebuie redusă la rolul de instrument al politicii, ţine să-şi proclame cu orice prilej adeziunea la principiile paşoptismului, agitînd stindardul democraţiei, naţionalismului şi militantismului civic. Ca om de ştiinţă e un pozitivist cu imaginaţie de romancier, un cercetător de arhivă, plin de acribie, dublat de un fantast constructor de ipoteze ; el uneşte spiritul luciferic cu pozitivismul, titanismul adolescenţei furtunoase a începutului de veac cu spiritul critic şi modestia precaută a metodei istorice. Risipindu-se pe prea multe planuri, concepînd totul la scară gigantică, tentat adesea de conjunctură spre puerilităţi, Hasdeu nu a dus la capăt nici una din marile lui lucrări ; chiar şi neîncheiate ele deschid însă orizonturi în toate direcţiile şi constituie pînă azi o referinţă indispensabilă.

În filologie, Hasdeu fundamentează metoda editării critice a textelor, aplicînd-o exemplar în *Cuvinte din bătrîni* (1878—1881), splendidă publicaţie de monumente de limbă din sec. al XVI-lea. Nutrit, ca toţi romanticii, direct sau prin izvoare intermediare, din istorismul lui Hegel şi conceptul herderian de Volkstimme, considerînd că limba e un mijloc de elucidare a misterului etniilor, Hasdeu întreprinde, la cererea Academiei Române, un mare dicţionar etimologic, de tip „Thesauros“ ori „lexica totius linguae“, denumit *Etimologicum Magnum Romaniae* (I—IV, 1886—1898). Proporţiile ciclopice ale lucrării depăşesc puterile unui regiment de savanţi, necum ale unui singur om : fiecare cuvînt e tratat monografic ; ample excursuri etimologice, gramaticale şi semasiologice preced lămurirea propriu-zisă a sensurilor, care e ilustrată printr-o vastă antologie de texte (cuprinzînd nu numai formele stereotipate ale limbajului, ci şi formele personale, de accepţie curat individuală !). Studii întinse aşezate în fruntea celor patru volume apărute (care ajung pînă la cuvîntul „bărbat“) atacă probleme de ordin teoretic şi istoric privind cercetarea limbii în genere şi a limbii române în special. În unul dintre acestea e enunţată celebra teorie a „circulaţiei cuvintelor“, potrivit căreia fizionomia unei limbi nu depinde de repartiţia statistică a diverselor ei componente, ci de frecvenţa utilizării lor.

Adept al metodei comparativ istorice, Hasdeu pune bazele folcloristicii comparate, dînd primele studii solide de tematologie (Stoffgeschichte). Anticipînd asupra unor orientări pe care de-abia secolul al XX-lea avea să le fructifice, el elaborează o teorie a originii onirice a basmului şi încearcă o sistematizare a prototipurilor epicii populare (reducînd schema modelelor de basm a lui Hahu de la 40 la 28 speţe).

Scanned with OKEN Scanner

Pe tărîmul istoriografiei, în afară de publicaţii de material arhivistic şi numeroase contribuţii speciale, Hasdeu iniţiază o vastă *Istorie critică a românilor* (1873), rămasă la vol. I, unde, între altele, susţine teza substratului dacic şi apără ideea continuităţii neîntrerupte a românilor în Dacia, aducînd noi argumente peste cele invocate de Şcoala ardeleană.

Ca poet (*Poezii* — 1872 şi *Sarcasm şi ideal* — 1897), Hasdeu dovedeşte aplicaţie în tematica istorică şi satira cu accente pamfletare. Lirismul său e însă exterior şi declarativ, exploatînd provocator contrastele, utilizînd simboluri de provenienţă alegorică şi un limbaj zgrunţuros, naturalist, care polemizează cu edulcorarea romantismului de duzină, în spiritul unei veritabile „estetici a urîtului".

Dintre scrierile în proză remarcabilă e *Micuţa (Duduca Mamuca)*, nuvelă neaşteptată în climatul de conformism al epocii, care i-a adus autorului inculparea de atentat la bunele moravuri. Surprinzător e aerul libertin şi răceala clinică a observaţiei. Prin cinismul lucid cu care-şi confesează experienţa de seducător, eroul pare desprins din paginile lui Choderlos de Laclos, dar — semn al vremii — el suferă în fapt de un spleen existenţial ireparabil, care-l împinge la sinucidere. Romanul *Ursita* (1864), din care e încheiată doar o parte a primei părţi (!) aduce o intrigă tenebroasă şi un personaj de natură demonică, geniu malefic predestinat unei mari cariere, în decorul pitoresc al Moldovei de la începutul sec. al XVI-lea. De o formulă hibridă, între istorie şi biografia romanţată, şi de un stil care îmbină retorismul aprins şi elocuţia familiară, e monografia despre *Ion Vodă cel Cumplit* (1865).

Cea mai însemnată şi mai populară scriere beletristică a lui Hasdeu e drama istorică *Răzvan şi Vidra* (1867). Eroul e un rob ţigan, înzestrat cu calităţi deosebite, căruia o boieroaică aprigă şi ambiţioasă îi insuflă setea puterii şi conştiinţa propriei valori, împingîndu-l spre tronul Moldovei. Conflictul e viu, caracterele puternice, cadrul de epocă bine schiţat, limba energică, plină de autenticitate şi sevă populară. Prin această piesă, Hasdeu scoate drama istorică naţională din faza căutărilor şi a imitaţiilor, furnizînd un model care se va bucura de o bogată descendenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Maiorescu și Junimea — începutul „spiritului critic" în cultura românească

O etapă istorică din viața poporului român se încheiase cu Unirea din 1859 a Principatelor.

O alta se anunța, destul de repede, și semnele ei au început a fi percepute curînd după unire. Enciclopedismului lui Heliade Rădulescu, construit pe o disponibilitate absolută a receptivității culturale, destul de caracteristic pentru anii 1830—1860, avea să i se substituie, treptat, o nouă atitudine. Rigorile unui spirit nou, profund critic, au pregătit cultural o epocă de împliniri gravitînd în jurul războiului de Independență (1877—1878) epocă de așezare și definire a scării românești de valori în context și pe fundal european.

Introducerea și fundamentarea acelei perioade de spirit critic se datorește în întregime unei societăți literare din Iași, *Junimea,* și mentorului ei, Titu Maiorescu. După opinia fondatorilor ei, cinci la număr (Titu Maiorescu, Petre Carp, Iacob Negruzzi, Vasile Pogor, Theodor Rosetti), societatea s-ar fi constituit prin 1863—1864. Cu o vorbă de duh, ei obișnuiau a spune că originea Junimii se pierde în noaptea timpurilor.

Întorși de la studii în străinătate (făcute cu precădere în Germania), cei cinci tineri s-au legat strîns, mînați de un impuls comun, în acel cenaclu constituit treptat prin discutarea unor probleme de ortografie și limbă, prin proiectarea unei antologii de poezie românească, printr-o serie de conferințe publice, „prelecțiuni populare", ținute la Iași. Constituirea și impactul Junimii asupra publicului se explică cel mai bine prin aceste conferințe cu un răsunet neobișnuit și care se țineau după un ceremonial prestabilit, respectat cu sfințenie și devenit ulterior norma oratoriei maioresciene.

Vorbitorul intra printr-o ușă, deschisă și închisă de mîini nevăzute, rostea conferința fără nici o însemnare dinainte, timp de 55 de minute, apoi se retrăgea, înainte ca aplauzele să se sfîrșească. Fracul era de rigoare, ca și masca de gravitate imperturbabilă.

Toți membrii cenaclului au ținut prelegeri (chiar Eminescu, foarte emoționat, pe o temă de istorie politică, sau Th. Rosetti

Scanned with OKEN Scanner

care, din pricina tracului, n-a putut articula nici un cuvînt), vreme de 17 ani.

Societatea s-a constituit repede, cu tipografie proprie şi o revistă celebră în istoria culturii româneşti, *Convorbiri literare*, apărută în martie 1867 la Iaşi. Ceea ce se publică în paginile revistei se citea şi se discuta în prealabil la „şedinţele" cenaclului, ţinute în casa lui Maiorescu pînă la plecarea lui la Bucureşti, apoi în casa lui Vasile Pogor, „voltairianul", şi în cele din urmă la Bucureşti, în frumoasa casă a profesorului Maiorescu din strada Mercur.

Firește, prima etapă din activitatea Junimii şi a *Convorbirilor*, legată de prezenţa lui Maiorescu la Iaşi, a fost cea mai rodnică şi cea mai răsunătoare. În acest răstimp s-au dus faimoasele campanii împotriva „direcţiei de astăzi în cultura română", a „formelor fără fond", cu remarcabile rezultate pentru destinele culturii româneşti.

După strămutarea Junimii şi a *Convorbirilor* la Bucureşti, ele vor continua o existenţă instituţionalizată — dar declinantă. Importanţa societăţii şi a revistei a fost reală pînă la 1900. Şi deşi *Convorbirile*, care au trecut după această dată în sarcina elevilor lui Maiorescu, oameni de ştiinţă în chip preponderent (Dimitrie Onciul, Gr. Antipa, Simion Mehedinţi), dînd revistei un accentuat caracter de contribuţie istorică şi ştiinţifică, au apărut pînă în 1944, rolul lor director a încetat practic la începutul acestui secol.

Dar prestigiul *Convorbirilor* în cultura românească n-a fost niciodată umbrit, revista marcînd în domeniile cele mai însemnate cîştiguri şi de durată.

Capitolul traducerilor, bunăoară, reprezintă o sinteză a literaturii universale de la Homer la simbolişti, însumînd pe Shakespeare (*Macbeth* în tălmăcirea lui Petre Carp s-a publicat în primele numere) şi pe ceilalţi romantici europeni, pe Flaubert şi atîţia alţii.

În materie de limbă, Maiorescu şi discipolii au dus în paginile revistei o adevărată luptă pentru adoptarea unei soluţii moderate împotriva exceselor etimologizante ale latiniştilor şi au făcut să triumfe punctul de vedere al bunului simţ.

Pe de altă parte, preocuparea insistentă în legătură cu folclorul şi folcloristica alcătuieşte o nouă contribuţie pozitivă în *Convorbiri literare*. Şi mostre folclorice şi studii despre folclor sînt frecvent întîlnite în revistă, datorită strădaniilor unor specialişti ca Al. Lambrior, Th. Burada, I. Caragiani, M. Gaster, Miron Pompiliu, G. Dem. Teodorescu, Lazăr Şăineanu etc.

Dar mai presus de orice, valoarea revistei *Convorbiri literare* a constat şi constă în literatura pe care a publicat-o. Preocuparea

lui Maiorescu a fost de la început dublă : de a-şi asigura colaborarea scriitorilor cunoscuţi din generaţiile mai vechi şi de a descoperi şi susţine, printr-un mecenat neobosit (deşi adesea, pe nedrept, criticat), pe tinerii reprezentanţi ai noilor generaţii. Sigur că mai cu seamă în prima perioadă de activitate a revistei figurează în paginile ei nume lipsite de strălucire, ca acelea ale lui Samson Bodnărescu, Th. Şerbănescu, Matilda Cugler Poni, N. Skelitti cu poezie sau ale lui Iacob Negruzzi, Nicu Gane, Ioan Pop Florentin în proză. Dar acestea formează fundalul comun al epocii, pe care se detaşează clasicele *Pasteluri* ale lui V. Alecsandri, opera lui Eminescu, a lui Caragiale, a lui Creangă şi a lui Slavici. Iar mai tîrziu colaboratori permanenţi se vor arăta Duiliu Zamfirescu, Ioan Al. Brătescu-Voineşti, Bassarabescu şi, sporadic, M. Sadoveanu, Panait Cerna, Şt. O. Iosif, O. Goga şi foarte mulţi alţii. Este, firește, un palmares al numelor mari care afirmă importanţa necontestată a revistei între celelalte reviste româneşti.

Ce distinge pe junimişti de înaintaşii lor ? Majoritatea erau intelectuali cu solidă formaţie filozofică, preponderent germană, oameni cultivaţi, la curent, pînă la o anumită dată, cu tendinţele din Apus. Programul lor era foarte cuprinzător. S-au ocupat, cum am văzut, de limbă, de literatură, de istorie şi ştiinţe, de instituţiile culturale şi, apoi, de politică.

Pînă la 1870, Junimea nu s-a amestecat în viaţa politică, proclamînd chiar principiul separaţiei artei şi culturii de politic. Din 1870, nu fără lungi discuţii, grupul începe să facă politică alături de partidul conservator, a cărui aripă stîngă devine, membrii principali punîndu-şi candidatura în Parlament. Carp şi Maiorescu vor ajunge chiar la conducerea partidului, ocupînd funcţii ministeriale.

Convingerea tuturor (deşi cu deosebiri de vederi, uneori, accentuate) a formulat-o **Titu Maiorescu** (1840—1917) în aşa-numita teorie a „formelor fără fond". Acţiunea critică a Junimii e indispensabil legată de această teză maioresciană care acuza întreaga dezvoltare a ţării de a se fi bazat pe o premisă falsă. Educat în spiritul evoluţionismului organicist, Titu Maiorescu socotea că procesul constituirii instituţiilor naţionale, început de generaţia de la 1848, fusese nepotrivit cu realităţile noastre, prin introducerea ideilor şi formelor civilizaţiei şi culturii apusene la noi. Ceea ce propunea Maiorescu era un fel de restaurație. El avea netăgăduit dreptate să observe lipsa de spirit critic a înaintaşilor, fragilitatea unor instituţii, imposibilitatea constituirii unei democraţii reale pe bază de împrumut. Greşea doar prin extinderea acestor obiecţii şi, mai ales, cum au dovedit E. Lovinescu şi alţii mai tîrziu, prin ignorarea celuilalt drum posibil, de edificare a unei civilizaţii, ce constă în

Scanned with OKEN Scanner

adaptarea treptată a unor forme, iniţial împrumutate, la fondul existent. Concluziile lui Maiorescu fiind excesive, el recomanda totuşi un program de însănătoşire a vieţii publice româneşti ce s-a dovedit, mai cu seamă în cultură, eficient, şi anume combaterea mediocrităţii, a lipsei de valoare, a mistificaţiei. Consecinţa imediată e punerea în drepturi a criticii (în sens larg) : „Critica, fie şi amară, numai să fie dreptă, este un element neapărat al susţinerii şi propăşirii noastre, şi cu orice jertfe şi în mijlocul a oricîtor ruine trebuie împlîntat semnul adevărului !".

Seria atacurilor în „contra direcţiei de astăzi" în cultura română Maiorescu o deschide printr-o încercare, aparent modestă, în domeniul limbii ; mai exact, în acela al scrierii. Radicalitatea maioresciană se remarcă de la început ; el vrea să restabilească adevărul în cultură pornind de la rădăcini. Normele ortografice propuse în 1866 de Maiorescu sînt, cu minime excepţii, cele de azi. Bazat pe bun simţ, în susţinerea ortografiei fonetice, şi pe limba populară (a poeziei populare), în combaterea (moderată) a neologismelor (italienisme şi franţuzisme care urîţeau limba literaturii noastre), Maiorescu statorniceşte o scriere şi o rostire firească. El, cel dintîi, a fost un mare stilist, creatorul stilului literar modern în eseu şi proză. Un pas mai departe îl face criticul cu *O cercetare critică a poeziei române de la 1867*. Studiul trebuia să fie prefaţa justificatoare a unei antologii de poezie românească de la origini pînă la acea dată. Şedinţele Junimii de la sfîrşitul lui 1866 şi începutul anului următor fiind consacrate discutării antologiei, Maiorescu s-a văzut obligat să explice principiile şi aşa s-a născut studiul din 1867 care a reprezentat la Junimea (şi azi putem adăuga : în cultura noastră) un mare eveniment. Pe scurt, ce constată Maiorescu în 1867 cu privire la poezia românească ? Exemplele de poezii „mai bune" sînt atît de rare în comparaţie cu acelea de poezii proaste, încît trebuie să se renunţe chiar şi la ideea unei antologii, ce ar fi fost fie prea subţire, fie, dacă ar fi cuprins şi poeziile respinse, un fel de ossuariu. Pentru Maiorescu, în 1867, adevărata poezie românească rămînea să fie scrisă. Cinci ani mai tîrziu, în *Direcţia nouă*, criticului i se părea că progresul realizat (prin acţiunea Junimii şi a *Convorbirilor)* este destul de important încît să poată fi trasate tendinţele unei noi şi valoroase producţii poetice. Dacă punem faţă-n faţă cele două studii, putem fi surprinşi de faptul că lui Alecsandri, Eminescu li se adaugă nume pe care istoria poeziei nu le-a reţinut, precum Samson Bodnărescu, Matilda Cugler Poni, Th. Şerbănescu, D. Petrino. Dar dincolo de dificultatea de a ilustra, în atît de scurt timp, o atît de mare prefacere, rămîne adevărat că, prin Eminescu, Al. Odobescu, I. Slavici, A. Xenopol şi

alţii, literatura română ieşea categoric din faza ei de început şi intra în aceea clasică.

Într-un studiu din 1869, intitulat memorabil : *În contra direcţiei de astăzi în cultura română,* şi al cărui accent critic era remarcabil, critica maioresciană viza însăşi temelia istorică a culturii şi civilizaţiei române. Sigur că viitorul a infirmat soluţia maioresciană a distrugerii tuturor acestor „forme fără fond" în scopul creării adevăratului fond ; dar e sigur că, oricîte elemente de împrumut ar intra în procesul edificării unei culturi, cultura ca atare nu poate fi în întregul ei nefundată. Maiorescu greşea aici împotriva evidenţei, subestima tradiţia. Meritul lui constă totuşi în acuitatea criticii : e nevoie, periodic, de o astfel de critică în orice cultură, spre a deschide ochii contemporanilor, spre a avertiza pe urmaşi. Criticismul maiorescian a intrat el însuşi, prin luciditate şi forţă de şoc, în aluatul culturii române, ca un ferment esenţial. Iar tocmai această forţă de şoc a criticismului maiorescian ca atitudine faţă de problemele generale ale culturii a dus pe mulţi la considerarea criticii lui drept exclusiv culturală. Şi, în acest punct, detractorii cei mai superficiali şi E. Lovinescu se întîlnesc. „Critica lui Maiorescu a fost exclusiv culturală, normativă şi s-a exercitat numai în cadrele orientărilor generale — afirma într-adevăr E. Lovinescu. Valabilitatea ei, „de diagnostic şi de terapeutică", nu trece de momentul 1880. „O dată cu organizarea culturii noastre, critica trebuia să iasă din faza ei normativă şi strict directivă, pentru a intra într-o fază de specializare, de disciplină mai mult sau mai puţin ştiinţifică..." „Nu este deci o exagerare — mai zicea criticul citat — de a afirma că, pe cînd critica europeană se organiza într-o vastă disciplină, fără elemente definitive de pozitivare, dar cu destul şi interesante ramificaţii în domeniul esteticului, psihologicului, biograficului, istoricului, socialului, Maiorescu îi minimaliza pînă la ignorare obiectul". Şi, în cele din urmă, Lovinescu conchidea : „Maiorescu a fost un îndrumător cultural — dar nu şi un critic literar propriu-zis".

În cazul lui Maiorescu, trebuie să facem din capul locului distincţia între o critică ce rămîne fragmentară şi latentă (în corespondenţă, în jurnal etc.), şi critica din articolele propriu-zise. Cea dintîi este o critică orală, ecou al unor lecturi de cenaclu sau al unor conversaţii cu autorii. De ce nu dă, totdeauna, Maiorescu, o formă scrisă, constituită, impresiilor sale ? O generaţie mai tîrziu, Gherea va şti să pună pe hîrtie toate observaţiile ce-i vin în minte la citirea pieselor lui Caragiale. Dar la Maiorescu, între critica orală şi cea scrisă, era încă o diferenţă, ca şi cum criticul ar fi dat o dublă întrebuinţare lecturii. Minuţios aplicat şi exhaustiv în analizele

Scanned with OKEN Scanner

orale (din care jurnalul şi scrisorile ne păstrează frînturi, dar care arată cît de atent citea criticul), Maiorescu e, în schimb, general şi concis în articolele scrise. Este evident că Maiorescu atribuia finalităţi diferite criticii orale şi celei scrise, îşi exercita oficiul în două feluri. A analiza doar articolele nu e de-ajuns. Problema criticii lui Maiorescu este problema formelor ei principale, şi acestea sînt în număr de două : o critică de provenienţă orală, ce rămîne la notarea impresiei, a gustului ; şi o critică scrisă, în articole. Uneori, cea dintîi e o pregătire pentru cea de-a doua şi e interesant să vedem ce şi cît din observaţiile orale trece în articolul propriu-zis. Alteori, criticul nu crede necesar să transforme notele sale marginale în articole. El fixează doar impresia de gust, fără s-o motiveze. În ambele cazuri avem de-a face cu un fel de critică latentă.

E momentul să urmărim mai îndeaproape ceea ce am numit critică latentă la Maiorescu şi a cărei provenienţă orală am sugerat-o mai sus. Această critică e uneori forma originară a unor articole viitoare ; de cele mai multe ori însă ea nu se constituie ca atare, rămînînd fragmentară. O constatăm în marginalii şi ciorne, în corespondenţă şi în jurnal. Ne parvine, mai rar, prin mărturiile prietenilor. Exemplul tipic este ceea ce criticul a scris despre Creangă. Nici o analiză, nici o motivare a valorii prozei ; numeroase semne ale preţuirii ei. Un exemplu asemănător îl constituie cutare pasaj din *Critice* referitor la G. Coşbuc, pe care oricît ar fi de pătrunzător şi de exact (sîntem în 1898) — nimeni nu-l citează în bibliografia critică a poetului. Despre cel mai mare prozator moldovean, M. Sadoveanu, şi despre cel mai mare poet ardelean, O. Goga, din primul sfert al sec. XX, Maiorescu nu scrie decît în treacăt, deşi are, înaintea multora, conştiinţa valorii lor. Există şi alte cazuri în care Maiorescu nu urmăreşte numaidecît să scrie critică, ci să comenteze pentru sine sau pentru alţii, operele, să însemneze cîte ceva menit a fi ţinut minte, să sugereze autorului, o soluţie mai bună etc.... Această critică virtuală cuprinde, ea însăşi, mai multe feluri de lectură şi răspunde unor intenţii destul de variate. O notă ca aceea din *Însemnări zilnice* despre *Apus de soare* a lui Delavrancea arată că Maiorescu punea uneori pe hîrtie, îndată ce citea, observaţii şi impresii, poate în vederea unui articol viitor. Alteori, tot dintr-o deprindere, Maiorescu însemnează observaţiile direct pe carte. Ni s-a păstrat exemplarul din culegerea de nuvele ale lui I. Al. Brătescu-Voineşti, *În lumea dreptăţii* (ed. Viaţa românească, 1906), pe care Maiorescu l-a citit în vederea raportului de premiere de la Academie. Comparînd marginaliile cu textul ulterior al raportului, remarcăm lesne cît de puţine lucruri

Scanned with OKEN Scanner

au trecut în raport din cîte își însemnase criticul la lectură. Economia articolelor critice e, așadar, rezultatul unor epurări, al unei mari concentrări. Pentru stilul de lectură al criticului se cuvin, în fine, semnalate cîteva scrisori în care marginaliile nu se mai reduc la a constata defecte, ci propun schimbări. E greu de susținut, după atîtea exemple, că Maiorescu nu avea „plăcerea analizei cărților", s-ar putea cel mult susține că prefera cărților scrise pe acelea pe cale de a se scrie. Ceea ce nu înseamnă că nu s-a ocupat, și încă destul de sistematic, și de cele dintîi. Edițiile de *Critice* nu reproduc decît o mică parte din „recenziunile literare" și din „raporturile academice" ale lui Maiorescu ; nu s-a dat niciodată destulă atenție acestor scurte analize care fac din autorul lor unul din primii noștri recenzenți literari. Ignorarea lor nu are însă nici un temei. Nu țin recenziile lui Maiorescu de critică ? Ele sînt o altă formă a criticii „orale" : mai apropiată de critica latentă din *Însemnări* și din corespondență decît de *Eminescu și poeziile lui*. Dar o formă pe care Maiorescu a cultivat-o cu mare stăruință și a cărei audiență în epocă a fost remarcabilă. Dealtfel, nu lipsesc din nici o ediție de *Critice*, începînd cu aceea din 1908, rapoartele consacrate lui O. Goga și M. Sadoveanu. Pe baza lor s-a clădit și reputația de descoperitor de talente a lui Maiorescu, la bătrînețe nu mai puțin decît în tinerețe.

Putem încerca acum să înțelegem mai limpede cum s-a dezvoltat critica lui Maiorescu, pusă de obicei într-o schemă prea rigidă.

Critic mare Maiorescu este în acele articole fundamentale, în care literatura se găsește asumată după o viziune integrală. Dar dacă are conștiința dublei utilizări a lecturii, are Maiorescu și două moduri net deosebite de a citi literatura ? Aceasta este o altă chestiune, încă inoportună. Putem cel mult observa că între, să zicem, recenzia la o dramă istorică oarecare și *Comediile d-lui Caragiale* este o deosebire de viziune critică, de structură, chiar dacă nu numaidecît și de mijloace.

Sub raportul evoluției istorice, există în primul timp, la Maiorescu, o critică generală negativă, care curăță locul spre a pregăti literatura ulterioară ; este ceea ce s-a numit critica culturală. După 1885, negația rămîne numai întîmplătoare și izolată, fiindcă marea literatură capabilă să susțină și o mare critică s-a născut. Critica poate deveni, de aici înainte, „afirmativă", capabilă să-și construiască imaginile, portretele, ideile ; poate deveni totodată literară.

Pe scurt, controversatul text maiorescian din *Poeți și critici* nu are în vedere condiția criticii și nu pretinde renunțarea la critică, ci doar trecerea de la critica culturală la aceea literară.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima fază a criticii maioresciene este aceea din *Eminescu şi poeziile lui,* cînd poate construi cu abstractă seninătate portretul marelui poet.

O cercetare critică (1867) sprijinea, pe o estetică a poeziei, o veritabilă *hygiène des lettres,* prima şi ultima din cultura română. Studiul cu care Maiorescu a debutat în critică este încă magistral, atît în latura ideilor despre poezie, cît şi în latură analitică.

Punctul de plecare e, netăgăduit, hegelian ; scopul artei, indica Hegel, este „reprezentarea sensibilă a absolutului", adică a Ideii. Sau, mai departe : „Ideea ca frumos artistic este ideea cu determinarea mai precisă de a fi în chip esenţial realitate individuală". S-a scris în nenumărate rînduri cu privire la diferenţa dintre ideea lui Hegel şi ideile lui Maiorescu. Ar mai trebui remarcate două împrejurări. „Degradarea" Ideii absolute în idei, interpretate ca trepte de obiectivare a voinţei, se făcuse, înaintea lui Maiorescu, la Schopenhauer. În al doilea rînd, nu numai această degradare desparte pe autorul *Cercetării* de Hegel, ci şi întreaga dialectică a raportului dintre conţinut şi formă pe care o dezvoltă Hegel şi care la Maiorescu lipseşte. Dealtfel, în afara definiţiei frumosului, Maiorescu nu mai împrumută mare lucru de la Hegel, şi chiar şi această definiţie va fi, curînd, îndreptată într-un cu totul alt sens, mai general, mai puţin specific, valabil oarecum pînă astăzi :

„Ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simţămînt sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală".

Maiorescu spune, aşadar, „idee" fără să-i atribuie numai-decît o valoare logică, îngustă, după cum spune „simţămînt" fără să-i atribuie o valoare psihologică, fiindcă în condiţiile înălţării impersonale, sentimentul nu este o atitudine practică, ci una ideală. În tot cazul, pentru Maiorescu este limpede că arta constituie un mod anumit de a privi lumea, o atitudine (nici numai afectivă, nici numai raţională) faţă de lume, un chip de a o asuma. „Obiectul de cunoştinţă" al artei fiind lumea în Idee, mijlocul de asumare, prin care obiectul devine un conţinut particular, nu e nici ideea logică, nici sentimentul în accepţiune practică.

Aproape modern este Maiorescu cînd împinge paralelismul dintre artă şi ştiinţă în acel plan profund, în care arta şi ştiinţa sînt expresiile unor chemări de neconfundat ale fiinţei noastre. Aici, în aceste apeluri din care se nasc şi pe care încearcă, fiecare în felul ei, să le liniştească, descoperă Maiorescu natura lor adînc deosebită.

Ştiinţa nu reprezintă o împotrivire autentică a omului faţă de timpul care-l înlănţuie ; există o tristeţe a cunoaşterii raţionale,

Scanned with OKEN Scanner

căci adevărurile ei sînt relative şi, o dată descoperit unul, el devine o simplă treaptă pe care urcăm spre adevărul următor. Cunoaşterea raţională are ceva din zădărnicia efortului lui Sisif. Dar arta ?

„Frumoasele arte, şi poezia mai întîi, sînt repaosul inteligenţei. În mijlocul fluctuaţiei perpetue, de care este mişcat acel straniu product al formaţiunilor animalice ce se numeşte minte omenească, arta se stabileşte ca un liman de adăpost spre a reda inteligenţei agitate o linişte salutară".

Nu e greu să recunoaştem termenii în care Schopenhauer dovedeşte nesupunerea artei faţă de principiul raţional. Oare Maiorescu nu face decît să transcrie din *Lumea ca voinţă şi reprezentare* ? Dar ceea ce la Schopenhauer era numai un argument pentru libertatea artei faţă de „principiul raţional", devine la Maiorescu un prilej de a dovedi superioritatea artei. Comparaţia cu ştiinţa este acum uitată : Maiorescu laudă arta. Puţini vor găsi cuvinte mai inspirate decît el. Poezia, spune el, nu e nici instrument de acţiune politică, nici lecţie de morală, nici chiar oglindă pentru o filozofie, căci ea nu se subordonează nici politicii, nici moralei, nici filozofiei. Înseamnă aceasta că Maiorescu alungă din poezie politica, morala sau filozofia ? Nicidecum. El le refuză ca motive sau ca prezenţe ad-hoc, spre a le regăsi pe un plan mai înalt, unde poezia are un conţinut şi o menire socială cît se poate de limpezi. Această menire constă prea puţin în serviciile ocazionale pe care poezia le face omului ; cu mult mai mult în dorinţa de a fi liber pe care poate să i-o insufle. Nu-l leagă pe om de destinul lui social, ci-l învaţă să lupte contra lui, nu-i dezvăluie pur şi simplu condiţia lui de om, ci-l sileşte s-o depăşească. Alţii n-au cerut poeziei decît să afirme relaţiile banale şi schimbătoare ale omului cu lumea ; Maiorescu îi cere să afirme libertatea omului.

Urmărind „justificarea criticii" junimiste şi analizat mai frecvent sub această latură, *Observări polemice* (1869) este unul din studiile critice cele mai închegate ale lui Titu Maiorescu, ţinînd de prima fază a criticii sale.

În *Direcţia nouă* (1872), cu care începe „critica afirmativă", se observă de îndată insuficienţa limbajului critic, mai cu seamă în latura analizelor. „Simţire curată şi puternică a naturii", „limbă frumoasă", „podoabă" a literaturii, acestea sînt simple generalităţi ; dar Maiorescu îşi dă seama exact în ce constă meritul principal al lui Alecsandri, pe care *Pastelurile* îl readuc în actualitate. Paralela cu Eminescu este remarcabilă. Nu numai talentul neobişnuit al lui Eminescu este intuit cu siguranţă, cînd tînărul poet publicase doar *Veneră şi Madonă*, *Epigonii* şi *Mortua est* (şi basmul

Făt-Frumos din lacrimă), dar o mare parte din notele poeziei sale : pesimismul, ironia amară, înclinaţia spre filozofie, farmecul limbii. Desigur, toate acestea nu fac încă o pagină de critică profundă.

Poeţi şi critici (1885) şi *Comediile d-lui Caragiale* (1886) sînt scrise cu paisprezece ani mai tîrziu decît *Direcţia nouă,* şi ele ţin de un alt moment al criticii lui Maiorescu. În acest deceniu şi jumătate literatura română se schimbase, critica nu. Maiorescu însuşi citează ultimele cărţi ale lui Alecsandri, pe Eminescu, Caragiale, Slavici, Creangă, Duliu Zamfirescu, Delavrancea ; în critică nu citează nimic şi nu este aproape nimic de citat. Primul volum de *Studii critice* al lui I. Gherea apare abia în 1890, iar articolele izolate, nu mai devreme de 1885 (cele despre Caragiale datează din 1885, cel despre Eminescu din 1887). Răsfoind *Convorbirile, Contemporanul, Literatorul* şi alte publicaţii din deceniul al optulea al secolului trecut, observăm, în afară de recenzii şi de însemnări ocazionale, puţine articole de critică. Prefaţa lui Macedonski la volumul de *Poezii,* tipărită în 1881 în *Literatorul,* studiile teoretice ale lui A. D. Xenopol sau acelea de directivă culturală ale lui I. Nădejde nu fac, nici ele, o critică. În această situaţie, cînd mişcarea literară era excepţională şi critica întîrzia să evolueze în vreun fel este explicabilă impresia lui Maiorescu, din *Poeţi şi critici,* că „în proporţia creşterii acestei mişcări scade trebuinţa unei critice generale. Din momentul în care se face mai bine, acest fapt însuşi este sprijinul cel mai puternic al direcţiei adevărate". Dispare critica ? Maiorescu nu se pronunţă asupra acestui punct ; el se mărgineşte să constate că o critică integral negativă nu-şi mai are rostul, rămînînd criticului „apreţierile izolate" ca un mijloc de a corecta erorile şi de a protesta la erezii.

În lături din 1886 răspunde tocmai acestei nevoi de a lovi direct nulităţile, fiind o tipică (la Maiorescu) recenzie negativă. Comparînd-o cu *Observări polemice,* vom remarca fără greutate deosebirea dintre negaţia critică înţeleasă ca o acţiune generală, în 1869, şi cazul particular de negaţie din 1886. O „apreţiere critică izolată" este, în punctul de plecare, pînă şi *Poeţi şi critici,* articol menit a lămuri încă o dată „problema" Alecsandri. Vlahuţă şi Delavrancea apar aici în rolul ereticilor.

Fără îndoială, *Poeţi şi critici* este unul din cele mai controversate articole ale lui Maiorescu. După chestiunea scăderii trebuinţei criticii, care a atras autorului atîtea obiecţii, mai este şi chestiunea incompatibilităţii radicale dintre critic şi poet. I-ar fi fost greu lui Maiorescu să găsească o mai delicată pricină de discordie !

Scanned with OKEN Scanner

În măsura în care urmăreşte să respingă acuzaţiile aduse teatrului lui Caragiale, articolul despre *Comedii* ţine de aceeaşi etapă a „apreţierilor critice izolate" ; totodată el are o valoare „afirmativă", pe care n-o avusese *Poeţi şi critici*. În *Comediile d-lui Caragiale* se spun primele lucruri fundamentale despre Caragiale. Analiza, foarte sintetică, nu lipseşte, pentru că, mai înainte de a discuta punctul de vedere al denigratorilor lui Caragiale, Maiorescu defineşte spiritul însuşi al teatrului său. Definiţia corespunde în linii mari aceleia despre „romanul poporan", din *Literatura română şi străinătatea*, fiind vorba aşadar la Caragiale de un „teatru poporan" sau, cum am zice noi astăzi, realist, „un adevărat început de literatură dramatică naţională". Sub aspect sociologic, comediile conţin o imagine caricaturală a societăţii burgheze ; „stratul social... luat de jos", sau de la periferie, înlesneşte dramaturgului parodierea civilizaţiei, a culturii şi a pretenţiilor lumii burgheze, cu alte cuvinte, viziunea satirică. Satira lui Caragiale nu e abstractă : prostia, lenea, ipocrizia, demagogia politică şi viciul sînt însuşiri ale acestei lumi istorice. Cînd compune tabloul grotesc al societăţii burgheze, din opera dramaturgului, Maiorescu anticipează frapant pe cel mai modern cititor al lui Caragiale, pe Eugen Ionescu *(Notes et contrenotes)*.

Dar sînt şi denigratori mai serioşi, care impută comediilor lipsa de moralitate. Răspunsul lui Maiorescu a devenit clasic : arta este morală prin însuşi faptul de a fi artă, moralitatea artei nu e „practică", ci „ideală" :

„Prin urmare, explică Maiorescu, o piesă de teatru cu directă tendinţă morală, adecă cu punerea intenţionată a unor învăţături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învăţături, este imorală în înţelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoţiunea impersonală a ficţiunii artistice în lumea reală cu cerinţele ei, şi prin chiar aceasta îi coboară în sfera zilnică a egoismului".

Egoism se traduce aici prin emoţie psihologică, practică, în vremea ce emoţia artistică este impersonală. Scriitorului i se cere „obiectivitate curată", căci „nici fraza de morală practică, nici intenţionata pedepsire a celui rău şi răsplătire a celui bun nu se ţin de artă". Maiorescu are dreptate să se întrebe :

„Ce tendinţă de morală practică este în *Othello* ? Othello este gelos ; în gelozia sa sugrumă pe Desdemona. Ce a păcătuit Desdemona de este aşa de crunt lovită ? Care este răsplata nevinovăţiei ei ?".

Scanned with OKEN Scanner

Răspunsuri ridicole la aceste întrebări s-au dat nenumărate. Ian Kott citează în cartea lui despre Shakespeare „la morale bien édifiante" trasă din *Othello* de Thomas Rymer la sfîrşitul secolului al XVII-lea.

Se înţelege acum că orice alt răspuns decît acela maiorescian ar fi la fel de greşit :

„Revenind acum la comediile d-lui Caragiale, vom zice : singura moralitate ce se poate cere de la ele este înfăţişarea unor tipuri, simţăminte şi situaţii în adevăr omeneşti, care prin expunerea lor artistică să ne poată transporta în lumea închipuită de autor şi să ne facă, prin deşteptarea unor emoţiuni puternice, în cazul de faţă a unei veselii, să ne uităm pe noi înşine în interesele noastre personale şi să ne înălţăm la o privire curat obiectivă a operei produse".

Nu este cu totul exclus ca Maiorescu să fi urmărit (desigur, în subsidiar) a da un răspuns lui Gherea cînd scria, în 1889, *Eminescu şi poeziile lui,* la doi ani după publicarea în *Contemporanul* a articolului acestuia despre Eminescu. Maiorescu pare a face, ca de obicei, abstracţie de ceea ce s-a scris ; o lectură atentă a studiului său ne dezvăluie însă polemica.

Restabilind unitatea interioară a poeziei lui Eminescu în polemica implicită cu Gherea, Maiorescu va fi primul care va dovedi valoarea marelui poet. Şi alţii au presimţit genialitatea lui Eminescu, dar nimeni, pînă la Maiorescu, n-a creat pe acest Eminescu genial.

A gîndi un alt Eminescu ne pare încă astăzi cu neputinţă. Nu-i vorbă că putem accentua alte laturi ale personalităţii poetului ; dar sensul metafizic al personalităţii lui rămîne acela maiorescian.

„Care a fost personalitatea poetului ? se întreabă din capul locului Maiorescu. Viaţa lui externă e simplă de povestit, şi nu credem că în tot decursul ei să fi avut vreo întîmplare dinafară o înrîurire mai însemnată asupra lui. Ce a fost şi ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înnăscut, care era prea puternic în a sa proprie fiinţă încît să-l fi abătut vreun contact cu lumea de la drumul său firesc. Ar fi fost crescut Eminescu în România sau în Franţa, şi nu în Austria şi în Germania, ar fi moştenit sau ar fi agonisit el mai multă sau mai puţină avere ; ar fi fost aşezat în hierarhia statului la o poziţie mai înaltă ; ar fi întîlnit în viaţa lui sentimentală orice alte figuri omeneşti — Eminescu rămînea acelaşi, soarta lui nu s-ar fi schimbat".

Scanned with OKEN Scanner

Cuvintele acestea sînt de obicei interpretate ca un exemplu de gîndire neistorică ce scoate pe artist de sub influența mediului social. Maiorescu are însă în vedere un lucru mai subtil : el distinge un eu empiric de unul metafizic, pe om de poet și caracterizează pe cel din urmă prin raport cu un plan absolut. Distincția este la origine platoniciană, iar Mihail Dragomirescu o va folosi ca argument contra criticii istorizante. Astăzi puțini mai cred că biografia explică opera, deși nimeni nu se îndoiește de faptul că artistul trăiește, ca orice om, în istorie ; Maiorescu știe că lumea poetului este „lumea ideilor generale" :

„...Încît lumea în care trăia el (Eminescu) după firea lui și fără nici o silă era aproape exclusiv lumea ideilor generale...".

Este evident că nu la individul istoric, ci la acela metafizic se referă Maiorescu. I s-a imputat criticului (începînd cu Caragiale) că a vrut să ascundă mizeria lui Eminescu. Poate că Maiorescu rostea prea devreme cuvintele, cînd, pentru contemporani, suferința omului era mai vie decît abstragerea geniului ; dar sensul în care le rostea nu poate fi pus la îndoială :

„În aceeași proporție, tot ce era caz individual, întîmplare externă, convenție socială, avere au neavere, rang sau nivelare obștească și chiar soarta externă a persoanei sale ca persoană îi erau indiferente. A vorbi de mizeria materială a lui Eminescu însemnează a folosi o expresie nepotrivită cu individualitatea lui...".

Maiorescu nu spune că poetul n-a cunoscut mizeria ; spune doar că a vorbi despre mizeria lui este o expresie nepotrivită. De ce ? Pentru că Maiorescu refuza să condiționeze pesimismul înalt filozofic al poetului de lipsurile materiale și pentru că vedea în Eminescu altceva decît un mărunt inadaptat social, altceva decît un decepționist, pe creatorul de geniu, care este un adaptat superior.

Nu există pînă azi o mai clară definiție a geniului eminescian și a geniului poetic în genere. Tudor Vianu a atras odată atenția că, deși mai indicat ca nimeni altul să povestească „viața externă", anecdotică, a lui Eminescu, cînd a fost vorba s-o facă, Caragiale a compus poetului un portret maiorescian : „Evocîndu-l pe Eminescu, Caragiale ne prezintă de fapt portretul unui tînăr genial, cu predispozițiile tipice pe care i le atribuia romantismul...", scrie T. Vianu despre *În Nirvana*. Portretul zugrăvit de Caragiale îl anunță, într-adevăr, pe acela al lui Maiorescu. Mai mult decît atît : aproape nu este contemporan care să-l fi evocat pe Eminescu și care să nu fi remarcat abstragerea lui de la cele pămîntești. În sfîrșit, nu se reprezenta poetul însuși pe sine, în *Luceafărul*, drept un „nemuritor și rece" astru al nopții ?

Pusă în aceşti termeni, problema geniului eminescian nu exclude situarea istorică a operei. Maiorescu însuşi pleca de la nevoia de a lămuri influenţa extraordinară a lui Eminescu asupra generaţiilor de după el şi de la o justificare istorică a valorii poeziei eminesciene, care e inclus în universul ei „o parte din cugetările şi simţirile care agită deopotrivă toată inteligenţa europeană în artă, în ştiinţă, în filozofie" ; şi le-a exprimat într-o „limbă adaptată fără silă la exprimarea credincioasă a acestei amplificări". Acest „sincronism" face meritul relativ al poeziei eminesciene.

O dată fixate cadrele generale, îi rămîne criticului să analizeze elementele componente ale operei însăşi. Cu alte cuvinte, filozofia nu devine poezie decît prin expresie individuală ; iar primul strat al expresiei poetice este limba. Miracolul eminescian, pare a spune criticul, nu constă pur şi simplu în profunzimea gîndirii, dar în limba extraordinară în care gîndirea s-a încorporat. Toate analizele stilistice şi didactice vor urma, de aici înainte, schema lui Maiorescu.

Reacţii la junimism. Contemporanul. Critica lui Gherea

Cum era de aşteptat, Junimea, *Convorbirile* şi critica lui Maiorescu au provocat mari reacţii în epocă. Ele sînt de două feluri.

Întîi, e vorba de reacţiile celor care aparţineau de fapt (sau se credeau vizaţi ca atare) „direcţiei de astăzi", atacată de junimişti atît de viu. Aceste polemici sînt de obicei rodul iritaţiei stîrnite de supremaţia *Convorbirilor* în epocă, de pretenţiile lor de a inaugura o „direcţie nouă" culturală.

În al doilea rînd, Maiorescu şi revista pe care o inspira e ţinta atacurilor unor scriitori ce reprezintă un punct de vedere deosebit, adesea mai nou decît acela maiorescian, mai în curent cu evoluţia literaturii europene. Să amintim pe poetul Al. Macedonski, a cărui revistă, *Literatorul* (apare cu mare neregularitate între 1880 şi 1919, provocînd în juru-i emulaţia altor mici publicaţii, macedonskiene, toate, ca spirit), reprezintă o opoziţie continuă la *Convorbiri*. Dacă lăsăm la o parte interesele personale ale susceptibilului poet şi publicist care e Macedonski, observăm că la *Literatorul* polemica împotriva *Convorbirilor* se alimenta dintr-o mentalitate literară foarte diferită. Criticismului maiorescian, *Literatorul* îi replica printr-un program (preponderent poetic) mai

Scanned with OKEN Scanner

modern, ce ţinea seama, după 1880, de tendinţele unei poetici pe care Maiorescu le ignora. Estetica macedonskiană e, în raport cu aceea a mentorului „Junimii", mult mai receptivă la lirica nouă, la simbolism, spre exemplu, Macedonski fiind la noi întîiul teoretician al „logicii poeziei", ca una ce nu se confundă cu a prozei, şi al „poeziei viitorului", care nu e alta decît simbolismul.

În aceeaşi categorie de reacţii intră revista *Contemporanul*. Apărută la Iaşi în 1881 şi prezentă în viaţa literară, timp de un deceniu, ea grupează cîţiva publicişti şi scriitori a căror ideologie literară reflecta activitatea unor forţe sociale nou ivite în societatea românească. Între 1875 şi 1878 pot fi întîlnite în marile oraşe ale ţării întîile cercuri socialiste înfiinţate de intelectuali progresişti. După cîteva publicaţii socialiste efemere, în 1881 apare *Contemporanul*, de care se va lega promovarea ideilor socialismului, a ştiinţelor noi şi a criticii ştiinţifice. Încă din articolul program, redactorii îşi afirmau deschis scopurile, combătînd „producţiunile ştiinţifice greşite", plagiaturile şi falsurile. Cel puţin sub acest raport, programul este similar cu al *Convorbirilor*, unde se încercase prima oară o critică a mistificaţiilor de tot felul. Mai mult : idei ca aceea a „formelor fără fond" sînt preluate nemijlocit de „Contemporanul" din doctrina maioresciană. De prin 1885 însă se observă mai clar că cele două publicaţii stau totuşi pe poziţii foarte deosebite. În plan cultural, *Contemporanul* devine promotorul tendinţei sociale în artă şi a criticii ştiinţifice, marxiste, desigur în limitele epocii respective. Conflictul ideologic ia amploare cu suita de articole în care Gherea polemizează direct cu Maiorescu. Prin *Către dl. Maiorescu* (reprodus în volum sub titlul *Personalitatea şi morala în artă*), criticul socialist pune în discuţie articolele maioresciene *Comediile dlui Caragiale* şi *Poeţi şi critici*. Maiorescu răspunde tîrziu, oarecum indirect, Gherea revenind cu *Asupra esteticii metafizice şi ştiinţifice* (publicată după încetarea *Contemporanului*, în *Literatură şi ştiinţă*). Elevii lui Maiorescu şi publiciştii din jurul lui Gherea continuă disputa începută de mentorii lor. Cunoscută sub numele de „polemica Gherea-Maiorescu", disputa e mai importantă în spiritul ei profund decît în neînţelegerile sau răstălmăcirile de suprafaţă (numeroase). Polemica atrage atenţia tuturor şi, mulţi ani mai tîrziu, un descendent maiorescian ca E. Lovinescu va mărturisi că s-a format intelectual în zăngănitul de săbii al acestei polemici. Asupra cîtorva puncte ce au format obiectul disputei vom reveni deîndată, cînd vom analiza critica lui Gherea. Să adăugăm acum că, timp de zece ani, *Contemporanul*

Scanned with OKEN Scanner

a jucat un rol important în viaţa intelectuală a ţării, polarizînd o serie de tendinţe progresiste, reflectînd ideologia forţelor celor mai avansate politic din acel moment. Sfera preocupărilor merge de la ştiinţă la artă şi de la economic la istoric. Oarecum în felul *Convorbirilor*, dar de pe altă poziţie, *Contemporanul* face critica ideilor şi instituţiilor româneşti de la sfîrşitul secolului XIX. Această critică e, în genere, foarte realistă. Ideologia *Contemporanului* fiind „materialismul economic", spre a utiliza expresia prin care colaboratorii desemnau marxismul, revista se va angaja în tot felul de dispute privind spiritul şi materia, rostul ştiinţei, darwinismul şi evoluţionismul în biologie, rolul social al artei, şi va furniza informaţii de fizică, medicină, geografie, istorie, etnografie, într-un fel apropiat de popularizarea modernă. Ştiinţa rămîne religia ştiinţelor pentru colaboratorii *Contemporanului*, aşa cum filozofia fusese pentru cei ai *Convorbirilor*. Dacă spiritul filozofic constituie o trăsătură esenţială a junimismului, spiritul ştiinţific constituie una a socialiştilor de la *Contemporanul*. Desigur, filozofia nu lipseşte din atenţia lor. Să încheiem prin a spune că revista traduce, întîia oară în româneşte, pe Marx (fragmente din *Capitalul*) şi Engels, precum şi din Karl Kautsky. În 1888 revista tipăreşte o scrisoare a lui Engels, din Londra, adresată socialiştilor români. Răspîndirea marxismului constituie o preocupare constantă după 1885.

Cea mai importantă personalitate legată de *Contemporanul* este, firește, publicistul, ideologul şi criticul **Constantin Dobrogeanu-Gherea** (1855—1920), militant socialist încă din tinereţe, cînd a participat la activitatea cercurilor narodnice studenţeşti din Rusia, venit în România la douăzeci de ani, unde se stabileşte definitiv în 1879, jucînd un rol de seamă în mişcarea muncitorească de aici, prin publicaţii şi ca membru al primelor organizaţii şi formaţii socialiste româneşti.

Critica lui Gherea reprezintă, în raport cu aceea maioresciană, o altă etapă istorică. Format în spiritul filozofiei germane din prima jumătate a secolului XIX (al „metafizicii", cum zice Gherea), Maiorescu e creatorul criticii literare la noi, cel care a fixat principiile şi a recomandat direcţia. Faţă de Maiorescu, Gherea aduce două elemente noi : un spirit ştiinţific (în sensul marxismului de la 1880 al unor Mehring şi Plehanov) şi încercarea de a depăşi „critica judecătorească", cum o numeşte, generală, a lui Maiorescu, prin analize. Maiorescu analizează şi el, cum am văzut, şi e o eroare a-i limita acţiunea la aspectul de îndrumare culturală ; el

e realmente un critic literar. Dar Maiorescu e încă legat de faza dintîi, cînd fixarea jaloanelor (totul trebuind luat de la capăt) era mai importantă decît critica amănuntelor. Acesteia, Maiorescu îi rezervă un loc secundar, de exemplu în scrisori, *Însemnări zilnice* (e jurnalul lui), recenzii academice ori chiar pe margini de cărţi. La Gherea ea trece în prim plan.

O deosebire fundamentală dintre cei doi trebuie căutată şi în estetică. Gherea începe prin a afirma : „Arta e produsul mediului social şi ancestral. Ca produs al acestui mediu, opera artistică se răsfrînge la rîndul ei asupra mediului social". Aici e esenţialul. Textul aparţine unei conferinţe din 1894 în care Gherea explică el însuşi ce-l desparte de Maiorescu. El reproşează criticului junimist estetica metafizică, absenţa preocupării pentru „elementul moral şi social". Sigur că Maiorescu nu omisese niciodată acest element ; dar Gherea îl interpretează altfel. În polemica în jurul comediilor lui Caragiale, el opune valorii morale implicite a adevăratei arte o moralitate deschisă, părînd a spune că nu e de-ajuns, cum afirma Maiorescu, faptul ca opera să fie estetic realizată spre a fi şi morală. „Aşadar, opera artistică va fi cu atît mai moralizatoare cu cît va fi mai mare elementul moral întrupat în ea de artist şi cu cît execuţia va fi mai genială". Afirmaţia comportă unele dificultăţi. Este evident că „elementul moral întrupat" în operă priveşte moralitatea extrinsecă a omului ; pe de altă parte, e din nou evident că Gherea separă fondul acesta moral de „execuţia" operei, adică de forma ei. Unde poate ajunge Gherea prin aceste consideraţii vedem din articolul despre Eminescu, care face, parcă, *pandant*, aceluia maiorescian. Gherea separă acolo „fondul prim al caracterului" poetului, care ar fi fiind optimist, de filozofia eminesciană, determinată de Schopenhauer, care e pesimistă. Apoi, Gherea separă în erotică „adîncimea simţirii" de „idealul iubirii", întîia fiind indiscutabilă, al doilea fiind influenţat de pesimistul Schopenhauer. Şi, ca şi cum n-ar fi de-ajuns această scoatere a idealului din poezie ca un corp străin, Gherea mai face o separaţie : între „simţire" şi „talentul de a o exprima". Acest dualism determină finalmente pe Gherea să exclame : „Admirabil ! Măreţ !" în faţa *Scrisorii IV*, lăsîndu-ne a înţelege însă că ideile şi idealul exprimat de poet fiind retrograde, frumuseţea ar ţine de „execuţie", adică de formă. Tot greşită e şi teza gheristă a personalităţii în artă. El nu a înţeles sensul dat de Maiorescu „emoţiunii impersonale" şi, reducînd artisticul la psihologic, s-a pomenit susţinînd că „interesul şi emoţiunea ce va trezi public *Romeo*

şi *Julieta* vor fi cu atît mai mari cu cît acel public va fi mai în stare a iubi, cu cît a iubit mai tare". Dar, în acest caz, ce condiţii trebuie oare să îndeplinească spectatorul lui *Macbeth* ?

Dincolo de aceste simplificări, Gherea are meritul de a fi propus în locul esteticii metafizice maioresciene o concepţie a artei bazată pe determinismul marxist. În limitele epocii sale (exagerînd *economicul,* despre care Engels scria în 1890 lui Bloch că este, „în ultimă instanţă", factorul hotărîtor în istorie, dar, firește, nu singurul factor hotărîtor), Gherea va dezvolta teza relaţiei artei cu societatea în *Materialismul economic şi literatura,* text capital, cel dintîi la noi de acest fel. În ce privește critica, Gherea va trage concluziile poziţiei teoretice exprimate în studiul de mai sus în *Asupra criticei.* Acest din urmă studiu se pronunţă contra „criticii judecătoreşti" maioresciene, care ar fi sau negativă integral sau pozitivă integral (ceea ce nu e tocmai exact). Gherea citează pe Taine şi pe Faguet, rămaşi, pare-se, necunoscuţi lui Maiorescu. El înţelege că o critică deterministă trebuie să privească opera ca „pe un product" ; întîiul pas va fi dar studiul psihologiei artistului, al doilea, relaţia acestuia cu mediul din care iese. Taine-ismul e evident, dar Gherea subliniază că drumul acesta nu e în sens unic, ci poate fi parcurs şi invers, cînd e cazul. Important e că Gherea vorbeşte aici pentru prima oară la noi de psihologie şi de sociologie ca auxiliare ale criticii. Referindu-se la întrebările ce constituie actul critic, el le stabileşte la patru : critica se întreabă de unde vine opera, ce influenţă exercită ea, cît de mare este această influenţă şi prin ce mijloace se realizează. Indiferent de valabilitatea în absolut a tezei, să remarcăm că sarcina pe care Gherea o atribuie criticii e mult mai complexă decît aceea maioresciană. Ştiinţa, critica trebuie să fie deopotrivă şi artă pentru Gherea, care dovedeşte un eclectism luminat şi o bună cunoaştere a criticii europene a momentului (el citează pe Taine, Faguet, Brunetière, Brandes şi alţii, avînd, se pare, ştiinţă şi de polemica Lemaître-Anatole France), ceea ce nu se poate spune spre Maiorescu, ale cărui modele rămăseseră Lessing şi clasiciştii. În sfîrşit, problemele publicului sînt luate în seamă de Gherea şi examinate în spirit foarte interesant şi modern. Tendenţionismul artei (distins de tezism, în teorie, dar confundat în practică), afirmat de Gherea ca un complement firesc al determinismului, presupune nu doar un autor conştient de scopurile lui etico-politice şi sociale, dar şi o strategie a artistului menită să influenţeze publicul. Artistul e, afirmă Gherea, „artist cetăţean", militant, educator al publicului, propagator moral, activist social.

Scanned with OKEN Scanner

Aplicațiile critice ale lui Gherea (asupra pieselor lui Caragiale, asupra poeziei lui Eminescu și Coșbuc etc.) sînt în genere sub nivelul teoriei. Meritul este în caracterul minuțios analitic, absent la Maiorescu, spirit mai sintetic și mai puțin răbdător cînd era vorba să descifreze opera. Gherea consacră analizelor zeci de pagini, intră în detalii, dovedind lectură atentă și pricepere incontestabilă. Desigur, multe din formulele lui nu mai pot fi primite azi, fie decurgînd dintr-o estetică prea simplistă (în studiul despre Eminescu), fie dintr-o percepție greșită a operei (în studiul despre Coșbuc, unde poetul e realistic interpretat drept „poet al țărănimii").

Introducînd însă la noi o estetică deterministă (el o numește științifică) și o metodă de analiză, Gherea face un pas mai departe decît Maiorescu în direcția criticii literare moderne și va influența nu doar pe Ibrăileanu, socialist el însuși din tinerețe și gherist convins, dar și pe Lovinescu, maiorescian declarat, care recunoaște lui Gherea o modernitate care lipsea clasicistului Maiorescu.

Scanned with OKEN Scanner

Mit arhaic — mit cultural poezia românească în a doua jumătate a secolului XIX

Cînd Titu Maiorescu încerca să definească, în 1867, condiţia poeziei şi, în raport cu aceasta, proceda la o analiză a liricii româneşti de pînă atunci, el introducea, pentru întîia oară, un „model" în domeniul creaţiei româneşti. Era un moment hotărîtor în orientarea poeziei şi care marca nu o cauză, ci un semn al unei maturităţi în curs de împlinire, al unei posibile pregătiri de sinteze. Într-adevăr, în 1871, observînd simptomele de înnoire în direcţiile pe care el le indicase, rigurosul critic cita, printre cîţiva alţi poeţi, un nume nou, acela al lui Eminescu. Din puţinele poeme scrise pînă atunci de tînărul student aflat la Viena, intuiţia maioresciană distingea un sunet nou, o siguranţă şi o forţă care, dincolo de imperfecţiunile începutului, indicau o sursă creatoare de o izbitoare autenticitate în peisajul romantic tradiţional, dominat de limbajul poetic al lui Eliade, Bolintineanu, Alecsandri. Ceea ce uimea la noul scriitor era înălţimea gîndului, ax puternic, în jurul căruia se strîngeau imagini îndrăzneţe şi cristaliza o experienţă lingvistică nouă, de o complexitate greu sesizabilă la prima vedere. Maiorescu judeca, desigur, mai ales prin *Epigonii* şi prin *Venere şi Madonă*, producţiile cele mai importante publicate la acea vreme. Şi judecata lui era dreaptă.

Într-adevăr, structurile nu erau cristaline la nici un nivel. Elementele lor păreau învrăjbite de o neliniştе chinuitoare. Fonematic, lexical, morfologic, sintactic, imagistic, toate se ciocneau într-un fel de echilibru nestabil, exprimat în contraste violente, într-o redundanţă de revărsări de magme.

De fapt, parcurgînd aria vastă a creaţiei eminesciene de tinereţe, te întîlneşti cu un ideal sinopsis al unui *Sturm und Drang* gesticulant şi exploziv, sau cu o hartă destul de amănunţită a unui romantism tenebros de depărtată sorginte byronian-hugoliană. Un refuz ireductibil al realului, o neaderenţă funciară la datele lui sugerează dintru început apartenenţa poetului la o altă ordine morală şi estetică [1], la o lume superioară de amintiri ale unei pierdute

[1] Rosa del Conte, *Eminescu o dell'assoluto*, Modena, 1961, p. 15.

perfecțiuni. Ipostazierea „eroului" în răzvrătit împotriva ordinei sociale (ca în *Geniu pustiu* sau în *Împărat și proletar* sau în *Înger și demon*), în profet (ca în *Junii corupți*), în mag (ca în *Sărmanul Dionis*), și omologarea lui evidentă cu *demonul* te introduce în binecunoscuta mitologie romantică, dominată de figura proeminentă, simbolică a îngerului căzut. S-a văzut bine autoportretul în superba imagine a lui Toma Nour, eroul din romanul *Geniu pustiu*, scris, pare-se, între 18 și 20 de ani. O reamintim aci pentru întregul complex de material conotativ care o încarcă :

„Era frumos d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, espresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatică părul său negru-strălucit, ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari, căprii, ardeau ca un foc negru sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuți, un Satan, nu cum și-l închipuiesc pictorii : sbîrcit, hîdos, urîcios, ci un Satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, și iadul îndărătnicia — un Satan dumnezeesc, care trezit în cer a sorbit din lumina cea mai sîntă, și-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît decepțiunea și tristețea gravată în jurul buzelor, că nu mai e în ceri. Repedea înflare a nărilor și vioaia sclipire a ochilor lui semnala o înimă din cele nebune, un caracter pasionat. Talia sa subțire, fină și mîna sa albă cu degete lungi și aristocrate sămăna cu toate astea a avea o putere de fier. Toată expresiunea în sine era de-o putere generoasă, deși infernală".

Înțelegem din citat nu numai drama eroului, dar și existența, în spatele său, a unei întregi geografii magice, ca și a unei istorii vechi de relație între dincolo și aci, între „Jenseits" și „Diesseits", ba chiar între creații, întîia și a doua. Înțelegem deopotrivă setea enormă de unitate a aceluia care a decăzut din unitatea originară, aspirația spre o viziune integrală a universului, refuzul morții (proferat în *Mortua est*) și în consecință eludarea ei prin realizarea unei lumi reversibile, alunecînd înainte și înapoi pe dimensiunile timpului, în sus și în jos pe coordonatele spațiului, prin mijloacele magiei atît de scumpe inimilor romantice. De aci folosirea frecventă a motivelor vîrstei de aur, a metempsihozei, a visului, de aci gîndul devenirii prins în ciclurile istoriei (ca în grandiosul poem

Memento mori, recreind în imagini atît de originale apusele civilizaţii ale lumii, Egiptul, Grecia, Judeea şi mai cu seamă Dacia), de aci lupta împotriva timpului dusă cu shakespeariană îndîrjire, ca o încercare disperată de ieşire din jugul categoriilor, de aci obsesiva insistenţă asupra problemei binelui şi răului (ca în *Mureşan*).

Nuvela fantastică *Sărmanul Dionis,* publicată în *Convorbiri literare,1872,* pe lîngă aceea că oferă un tablou complet al imperfecţiunilor corectate prin mijloacele magiei (printr-o carte zoroastriană în veche tălmăcire romanească), încheagă o *geografia magna* a universului eminescian. În măsură să trăiască o existenţă anterioară, Dionis, eroul romantic reflexiv, cu cap de metafizician, trece într-un avatar al său medieval, în călugărul Dan, nutrind aceleaşi preocupări care, traduse în limba timpului, înseamnă magie şi alchimie (nota bene, preocupări interzise de biserică tînărului apartenent al ordinului monahal). Lunga călătorie, în care eroul e însoţit de iubita sa, se desfăşoară în spaţiile cereşti străbătute cu ajutorul cărţii miraculoase, dar şi cu adjuvantul iubirii, fără de care el nu poate întreprinde nimic în ordinea creaţiei.

Şi este vorba într-adevăr de creaţie. Căci ceea ce urmăreşte eroul e eliberarea impulsului său demiurgic, grav stăvilit în lumea realului. Acolo unde ajung, cei doi care refac perechea originară sînt liberi şi stăpîni. Ei dau spaţiului lunar mai multă frumuseţe, adăugîndu-i sori şi luni, construindu-şi palate din stîncile munţilor uriaşi, lăsîndu-se duşi pe apele ascultătoare ale fluviilor, însoţiţi de păsări măiestre şi purtînd pe frunţi însemnul puterilor magice, florile albastre. O vegetaţie luxuriantă îi înconjură, integrîndu-i într-o natură calmă şi prietenoasă.

Dar neliniştea de structură a eroului găseşte prilej să se manifeste din nou. Prin visul pe care-l visau în fiece noapte, el şi iubita lui izbuteau să treacă în lumea solară, lume de lumini trecute prin oglinzi (şi interesant e că Eminescu foloseşte pentru lună elemente analoge cu acelea ale *Purgatoriului* dantesc, iar pentru lumea solară, efecte similare cu acelea ale *Paradisului)* şi populată de îngeri, dominată şi închisă de triunghiul de foc de pe doma lui Dumnezeu. Tot privind triunghiul acesta şi dorind să-i pătrundă semnificaţia, iritat ca de o nouă interdicţie lansată din înălţimea ultimă a sistemului paternalist care domină şi această lume, eroul concepe un gînd funest de substituire în locul Divinităţii. Gîndul creşte irezistibil şi în clipa în care, pentru sine, eroul proferă întrebarea, se produce catastrofa, *căderea,* arhetipala pră-

bușire a celui care a vrut să devină egalul lui Dumnezeu, după modelul luciferic.

Acest complex luciferic, de înger căzut, se trădează în cea mai mare parte a operei eminesciene de tinerețe, cu o forță și o coherență și un dramatism mai adevărate decît la orice poet al romantismului european. El afectează, ca un complex de gravă frustrație, natura eroului de la *Geniu pustiu* la *Înger și demon*, la *Sărmanul Dionis* și pînă la *Melancolie*, poema din 1876, dîndu-i tenta specifică legată de consecințele *căderii*.

De aci însă, din exilul amar în ordinea realului, a celei de-a doua creații, eroul încearcă scăparea prin cîteva mijloace, din care cel dintîi este, cum am văzut, magia, apoi visul cu toate modalitățile sale compensatorii. Intrarea în tărîmul fabulos al basmului, al folclorului, va constitui o altă poartă de ieșire din real.

Întîlnirea cu folclorul românesc, cunoscut în adîncime, pînă în miturile specifice, și cu romantismul german, cu fantezia lui înaripată liberă de contingent, întîlnire produsă la Berlin între anii 1872—1874 cînd Eminescu studia filozofia, au produs în poet un fel de limpezire a retinei, un pas deasupra condiției plutonice în care eroul său se zbătuse pînă atunci.

Un moment de răscruce, de întrebări în legătură cu orientarea între lume și „cerurile nalte" părea să se schițeze în *Floare albastră*, din 1873, în care Eminescu relua motivul faimos din romantica germană, dîndu-i o întrebuințare și un sens nou. Fermecătorul dialog, șăgalnic și familiar, dintre îndrăgostiți revela în fapt distanța enormă dintre planul lui și planul ei. Aflată în plin contingent, iubita îi înfățișa, prin chemarea iubirii, cea mai irezistibilă tentație a realului. Dealtfel invitația la iubire într-un cadru de plenitudine estivală a naturii începea să răsune de acum încolo destul de des în lirica eminesciană.

Simbolizînd atracția realului, floarea albastră îl cheamă pe eroul liric din înaltul lumii ideilor, pe care ea o traduce în sintagme trădînd simplitatea înțelegerii ei și încheiate cu un îndemn de fericire practică :

Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite.

Superior sceptic, ironic, uimit, eroul intră o clipă în jocul ce i se oferă, asumîndu-și, tot pentru o clipă, viziunea iubitei asupra lumii și fericirii, spusă la viitor.

Dar finalul, introducînd o mare depărtare în timp prin folosirea perfectului compus, aduce răspunsul tardiv al îndrăgostitului

rămas singur, la chemarea ei „în lume", în contingent, între fenomene :

Şi te-ai dus, dulce minune,
Şi-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră ! floare-albastră !...
Totuşi este trist în lume.

În realitate, mica piesă lirică fixează încă de pe acum un model de relaţii prefigurînd raporturile grav filozofice din *Luceafărul,* dintre contingent şi transcendent, dintre viaţă şi ideie, dintre terestru şi celest. Şi în opera poetului gînditor, influenţat de filozofia romantică germană, de Schopenhauer şi de gîndirea indiană, şi respingînd cu obstinaţie iluzia realului, *Floare albastră* înseamnă nu atît o breşă, cît o întrerupere, o pauză de fermecată reflecţie asupra iubirii. Intrase în existenţa lui dragostea cea mare, pentru Veronica Micle, căreia îi datorăm ciclul aşa-numit veronian din lirica eminesciană, acoperind anii '74—'78.

Titlurile înseşi arată impactul indubitabil al folclorului asupra mitografiei personajelor, *Făt frumos din tei, Crăiasa din poveşti, Povestea teiului, Povestea codrului, Călin — file de poveste.* Ipostazierea eroului în prinţ de basme şi a iubitei în zînă purtătoare de flori albastre, semn al puterilor miraculoase, supranaturale, ţinea pe de o parte de dorinţa de a extrage iubirea din urîţenia şi imperfecţiunea contingentului şi de-a o proiecta într-un tărîm fabulos unde se putea împlini, iar pe de alta ţinea de încrederea enormă a poetului în iubire ca una din modalităţile de atingere a absolutului.

Iubirea creatoare, iubirea redemptrice apare cu atît mai mult ca o înaltă aspiraţie spre totalitate, cu cît suferinţa conştiinţei separate, divizate la nivelul lumii fenomenelor e mai acută şi sentimentul solitudinii mai iremediabil. Puterea iubirii la Eminescu, reconciliatoare prin excelenţă, trezeşte în acea conştiinţă setea de unitate primordială, de abolire a dualului, de reunire a contrariilor, de ieşire din starea de imperfecţiune a condiţiei umane. De aceea se poate urmări în creaţia eminesciană o adevărată istorie a cuplului, cristalizare arhetipală de un interes deosebit. Alcătuit în mod obişnuit din masculin şi feminin, diviziunile unităţii în cea de-a doua creaţie, cuplul eminescian primeşte uneori adausurile altei diviziuni, survenite încă în lumea primei creaţii, adică acelea de angelic şi demonic. Spre acest cuplu perfect, ca spre un model de aur, aspiră eroul ca spre refăcuta unitate, proiecţia ideală, care salvează, prin iubire, sterila singurătate a neperechii în contingent. Prin acest cuplu unificat de iubire absolută, stare imposibil

de menţinut în timpul comun, profan, poetul român adăuga încă o soluţie la cele indicate de Schopenhauer pentru sustragerea de sub imperiul voinţei de a trăi, adică la asceză şi la contemplaţie estetică. Ieşirea îndrăgostiţilor din lumea fenomenelor reface puterile magice şi creatoare ale iubirii căci, în unitatea reconstituită, nocivul impact al răului dispare şi se restituie fiinţei şi puritatea şi atributele creatoare pe care le-a pierdut prin cădere [2]. Astfel cuplul cu puteri prodigios sporite va putea acţiona ca o singură fiinţă, răsfrîngînd totul în unul, participînd la eternitate. Şi am văzut în *Sărmanul Dionis* cum personajele, tînărul mag şi iubita lui, ating o clipă zenitul acela, starea ideală care-i învesteşte cu nemurire şi forţe demiurgice. Dar o nouă cădere pune capăt frumuseţii, libertăţii şi creativităţii recîştigate.

În poezia de dragoste, fiece piesă se cere raportată la *apex*-ul cuplului, aspiraţie de fond, şi ontică şi spirituală, pentru ca să se poată constitui diagrama convingătoare a mişcării eroului înspre şi dinspre acel punct ideal.

O întreagă secţiune a liricii din epoca dominată de primăvara şi vara Erosului se scaldă în luminile, culorile, apele şi parfumurile unei zone de astral superior, într-o graţioasă confuzie cu lumea basmului, singură în măsură să primească viziunea kalokagathică asupra iubirii. Şi deşi îndrăgostiţii nu se întîlnesc decît într-un promiţător viitor ipotetic,

> ... Ne-om răzima capetele unul de altul
> Şi surîzînd vom adormi sub înaltul,
> Vechiul salcîm ...
>
> *Sara pe deal*

> ... Adormi-vom, troeni-va
> Teiul floarea peste noi
> Şi prin somn auzi-vom bucium
> De la stînele de oi ...
>
> *Povestea codrului*

> ... Vom visa un vis ferice
> Îngîna-ne-vor c-un cînt
> Singuratece izvoare
> Blînda batere de vînt ...
>
> *(Dorinţa)*

o irezistibilă propensie spre iubire construieşte, dincolo de text, imaginea întîlnirii virtuale. Uneori, ca în *Povestea codrului* de pildă, îndrăgostitul rosteşte invitaţia la o dublă regresie, în vîrsta

[2] Mircea Eliade, *The two and The one*, Harper, 1965, p. 113.

de aur a copilăriei și în vis, întreprinsă ca un exercițiu ludic, pentru reintrarea în codrul mitic, sustras timpului și deci și destinului. Și în nuvela *Cezara*, scrisă și publicată în același răstimp, prin 1876, Eminescu izbutește o altă ipostaziere a cuplului în căutarea soluțiilor de ieșire din timp, și anume reeditarea, prin cele două personaje centrale, Ieronim și Cezara, a unei lumi edenice în apele și insula lui Euthanasius, unde natura stăpînește atotputernică, neatinsă de mîna omului, ca într-o reîntoarsă vîrstă de aur.

Întîlnirea deplină nu se poate produce decît în ordinea magică folclorică, așa cum o arată poemul basm *Călin — file de poveste*. Iubirea dintre Zburător, personaj cunoscut al folclorului românesc, și fata de împărat, trece prin grave tribulații. Păcatul o exilează pe fiica de împărat din palat în colibă, unde duce o viață de țărancă săracă. Peisajul devine tomnatec, apele sure, semnificînd despărțirea cuplului, moartea iubirii. Dar întoarcerea Zburătorului (Călin) și nunta refac fața lumii la toate nivelurile, căci nunta înseamnă o tehnică de reintegrare într-o unitate originară care-și recapătă toate puterile [3]. Peisajul cadru redevine proaspăt și bogat ca în prima zi a creației, încărcat de forțe magice, unificatoare. Apele își compun și ele o hartă a totalității, înfățișîndu-se de la izvoare la centrul constituit de lacul rotund, într-un dens și strălucit *raccourci* care culminează cu unul din cele mai eufonice versuri românești : „În cuibar rotund de ape peste care luna zace", exprimînd o imagine cu uriașă pondere de simbol. Apele rotindu-se ca un cuibar de pasăre devin apele începutului creației, dominate de lună în chip de ou cosmogonic. Și cuibarul și oul anunță, ca simboluri ale unei lumi renăscute, nunta ce se va petrece, adevărată hierogamie, reunind într-o unitate primordială refăcută două ființe care se investesc astfel cu atribute supranaturale. El e un Făt-frumos, ea devine o zînă cu vizibile însemne, specific folclorice și eminesciene, steaua și florile albastre.

Reunirea cuplului care a transcens starea de imperfecțiune legată de condiția umană se face sub oblăduirea macrocosmului, nașii fiind soarele și luna (tot ca în folclor), precum și cu participarea lumii mici, prinsă într-o altă nuntă, de dimensiuni minuscule, exprimînd, evident, aceeași unitate reintegrată la toate nivelurile cosmosului.

Și iată cum, într-o dicție poetică nouă, de muzicale fluidități acoperind un univers de bogate sinestezii, caracteristică acestei perioade de creație eminesciană, basmul îmbrăcat în haina romantică a fanteziei libere a spus istoria arhetipală a ființei, a sufletului, adică etapele ei, de la ruperea unității inițiale, prin suferință și

[3] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

tribulaţii şi despărţire, pînă la regăsire şi reconstituirea unităţii, nou izvor de viaţă, de puteri, de nemurire. Lirica erotică însăşi capătă la Eminescu, după cum se vede, vocaţia metafizică, a întîlnirii cu absolutul. Configuraţia ei se datorează raportării continui a realului la ideal şi pe acest tărîm, considerat de artistul de geniu nu în sine, ci ca un adjuvant indispensabil al creaţiei, hrănind puterile demiurgice în însetatul de absolut. Şi lucrul devine mai de înţeles dacă ne referim la *Scrisori,* operele maturităţii depline a scriitorului, confesiuni îndurerate privind aventura amară a unui spirit înalt, rătăcit în încîlcita, urîta lume a realului.

Scrisoarea IV, publicată în 1881, este structurată chiar pe dramatica incongruenţă între real şi ideal în problematica iubirii. Două mari părţi vorbesc în chip diferit despre acelaşi obiect. O tensiune dureroasă ţîşneşte din dezechilibrul creat de această disimetrie dintre lumea frumoasă, închipuită, şi cea hîdă, reală. Pe amintirea exaltată a unui ev mediu mult iubit de poet se ţes, ca într-o tapiserie de epocă, imaginile unei naturi generoase, vărătece, propice iubirii, aflate sub puterea aptă de iluzionare a Erosului, exprimînd, parcă, o armonie universală reinstaurată, ca şi portretele îndrăgostiţilor, castelana şi cavalerul. Un adevărat delir de iubire însufleţeşte cosmosul, apele, pădurile, stelele, făcîndu-le să participe la unica aventură a celor doi, rămaşi singuri şi reintegraţi în unitatea universului.

Dar realul frustrează grav existenţa necruţătoare a îndrăgostitului genial, şi partea a II-a a *Scrisorii* dezminte amarnic visul de iubire. O pagină de ricanare şi dispreţ trece în imagini poetice cîteva idei generale, grav depreciative pentru iubire, din *Metafizica amorului* de Schopenhauer. După argumentele împotriva iubirii văzute acum ca o iluzie creată şi întreţinută de specie pentru perpetuarea ei, urmează o secvenţă de confesiune care ne readuce într-un peisaj interior bîntuit de pustietatea iernatică a pierderii iubirii. Decăderea iubirii din înălţimea ei de forţă ordonatoare morală, estetică, creatoare de micro- şi macrocosm, înseamnă producerea unui grav dezacord al fiinţei, a unei disarmonii dezintegratoare, în om ca şi în univers. Pentru erou, renunţarea la cuplu este egală cu pierderea fiinţei, cu suferinţa, cu nebunia. Şi într-adevăr, un şir de imagini muzicale, dar distonante, întărite pe nivelul fonematic de o serie de aliteraţii stridente, şuierătoare, vorbesc despre disarmonii şi dezechilibru, într-o frapantă antiteză cu partea I, plină de un vocalism abundent şi curgător, de sonuri delicate, luminoase, sugerînd pacea supremă a unui univers armonios.

Cînd femeia trădează iubirea, din incapacitate ontologică, ea încetează de a mai fi o *donna angelicata* sau *eine schöne Seele*

pentru Eminescu și devine o Dalilă, cum o numește altă *Scrisoare*, a V-a, postumă. Aci, în această altă amară poemă, răsună nu numai decăderea iubitei din înălțimea amețitoare a visului de iubire absolută al eroului, din pricina legăturii ei fără ieșire cu lumea aparențelor. Mai gravă încă e mărturisirea lui referitoare la necesitatea metafizică a iubirii și a cuplului pentru artistul care-și revelă, cu un rar dramatism, natura demonică, deci imperfectă, deci înjumătățită, neputîndu-se întregi decît prin adaosul jumătății angelice pe care o așteptase de la femeia iubită. Obiectivată, trecută la persoana a doua, plîngerea răsună parcă mai dureros :

Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
C-acel demon plînge, rîde, neputînd s-audă plînsu-și,
Că o vrea... spre-a se-nțelege pe sine însuși.
Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme
Ca un maistru ce-asurzește în momentele supreme,
Pîn-a nu ajunge-n culmea muzicii de sfere,
Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere...

Dar *culmea* se refuzase din nou căzutului demon. Și versurile următoare spun tocmai ce ar semnifica această culme, adică rolul reintegrator desăvîrșit al iubirii, din punct de vedere atît gnoseologic, al cunoașterii de sine, cît și morfologic artistic. Răspunsul absolut la iubirea lui absolută ar fi produs o fulgurantă clarificare a conștiinței de sine, o depășire a stării de alienare, o regăsire a unității printr-o ciudată renaștere, purificată, de Phoenix ieșit din propria combustie. Iar sub raportul creației, regăsirea unității ar fi însemnat atingerea perfecțiunii clasice, curios vis de aur al romanticului genial care înțelegea arta antică mai degrabă în sensul schillerian al naivității, expresie a unității poet-natură-creație :

Și pătruns de-ale lui patimi și amoru-i, cu nesațiu,
El ar frînge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu ;
Ar atrage-n versu-i mîndru a izvoarelor murmururi,
Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi,
Și-n acel moment de taină, cînd s-ar crede că-i ferice,
Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice.

Mai departe, un straniu joc cu elementul ignic și acvatic (de regăsit în *Oda în metru antic*, ca și în *Luceafărul*) indică ce-ar fi produs imersia și renașterea iubitei din ape : o explozie stelară în abisurile *lui*, un fel de reconciliere secretă a elementelor învrăjbite,

o *coincidentia oppositorum* în altă ordine, o întîlnire posibilă prin mediatoare refracţii :

Ştie oare ea că poate ca să-ţi dea o lume-ntreagă,
C-aruncîndu-se în valuri şi cercînd să te-nţeleagă
Ar împlea a ta adîncime cu luceferi luminoşi ?

Aşadar iubirea care, aşteptată, exaltată, unifica universul, întinerindu-l, împodobindu-l cu armonii magice ce trădau stăpînirea Erosului, se retrage din universul poetic eminescian. Şi dispariţia ei aduce imaginile dezordinei, disoluţiei, iernii, nebuniei, haosului şi morţii.

Luminoasa proiecţie a cuplului mult visat încetează. Umbrele şi beznele năpădesc poezia de dragoste de după anii '78—'79. Universul se întunecă şi se răceşte, ca în *De cîte ori, iubito . . .*, unde luna însăşi se stinge, devenind „luna cea galbenă, o pată", iar amintirea iubirii se strînge într-un „ocean de gheaţă".

Pasărea rănită aci, floarea veştejită în *Despărţire,* plopul fără soţ în *Pe lîngă plopii fără soţ,* dreapta întinsă „în deşert" în *Atît de fragedă* sînt semnele suficiente ale solitudinii iremediabile, într-o natură iernatică, golită şi stilizată.

Procedeele reducţiei sînt vizibile în etapa ultimă a liricei eminesciene care devine poezie de sugestii profunde, esenţializată, revelînd straturi sufleteşti rarefiate, ca în *Sonete,* adevărate cufundări deliberate în lumea amintirii, din care se evocă fantoma de ceţuri a iubitei. Şi chemarea se exprimă în valori de descîntec dînd valori de litanie gravă, tristă, suspinului abia spus, dar într-un *legato* de o muzicalitate unică :

Cînd însuşi glasul gîndurilor tace
Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii,
Atunci te chem chemarea-mi asculta-vei
Din neguri reci plutind te vei desface.

Cu acest *Sonet* de inspiraţie shakespeariană la obîrşie, romanticul român trece înspre profundele valori de sugestie ale poeziei moderne, căreia îi deschide porţile.

Şi dealtfel toată lirica lui tîrzie, dominată de lancinante regrete, de reproşuri, de amintirea copleşitoare a stinsei iubiri şi care se desfăşoară în timpul mărunt, omenesc, apăsător, fără ieşire, devine poezie esenţializată, dezvăluind, scoţînd la lumină straturi sufleteşti rarefiate, dintre cele mai adînci. Convertirea Erosului în Thanatos marchează direcţia coborîtoare în devenirea liricii erotice eminesciene. Disoluţia cuplului a lucrat asupra universului însuşi, dizolvîndu-l, aruncîndu-l în haos, cum a lucrat asupra

Scanned with OKEN Scanner

eroului, căzut, din visul său de refăcută eternitate, din nou în timpul şi spaţiul realului detestat.

Dînd dovada inadecvării ei la îndrăzneţele zboruri ale geniului care o investise cu rolul de complementaritate demiurgică în grava, esenţiala lui tentativă de recucerire a unităţii, de redempţiune, ea l-a lăsat pradă dezbinării interioare, nebuniei şi morţii, transformînd eonica lui odisee în spirit, într-o sărmană experienţă eşuată în planul realului, iar în planul arhetipal, într-o nouă cădere. Ca orice intra în orizontul eminescian, şi iubirea a însemnat o experienţă a totalităţii şi a fost tratată ca o aventură în absolut, ţinînd de istoria arhetipală a spiritului, ca o ipostază a acesteia. Iar mijloacele poeziei de iubire la romanticul român oferă o unică sinteză, în care se regăseşte istoria liricii europene de la dulcele stil nou la petrarchism, la neoclasicismul sufletului frumos, la mişcarea misterioasă din poezia romantică germană. Peste toate coboară însă harul acela inefabil al *dorului* românesc, stare lirică de dulceaţă dureroasă, omologabilă prin aspiraţia spre infinit cu unele laturi ale *Weltschmerz-ului* romantic. Astfel s-a putut uni în creaţia eminesciană tema, tonul fundamental şi timbrul doinei de acasă (şi pînă şi unele particularităţi prozodice), cu influenţele lui Novalis, Tieck, Brentano. Cînd coborîtorul de geniu din neamul de păstori şi plugari a ajuns la filozofie europeană şi la izvoare indice, au răsunat în el coardele înţelepciunii arhaice, s-au trezit vechile ecouri ale straturilor de cultură folclorică, care s-au acordat fără greutate cu expresiile altor neamuri, pornite din aceeaşi stirpe.

Căci aşa cum folclorul românesc i-a oferit adesea haina imagistică a gîndului poetic pentru lirica de dragoste, tot aşa i-a îngăduit să găsească materie mitică în care să tălmăcească gîndul filozofic. Atunci cînd îl situa pe Decebal între zeii Walhalei în *Odin şi poetul* şi pe Dochia între zeii indici din Himalaya, Eminescu fixa de fapt unele din coordonatele noastre spirituale, arătînd partea verigii pe care constituim.

El regăsea în matricea tipului românesc de cunoaştere elemente indice sau încerca să le refacă pe altitudinile prohibitive ale spiritului vedic, sau ale celui mai tîrziu, budic. Fiindcă Eminescu nu s-a mărginit a cunoaşte filozofia indiană prin Schopenhauer, aşa cum multă vreme s-a crezut. Ci a mers destul de adînc înspre surse, aşa cum arată cercetările de specialitate din ultima vreme [4]. Şi, ca un bard din vechime, a reeditat motivele fundamentale ale poeziei mari, înţelese ca *res universalis, res sacra,* spunînd adică, în formă frumoasă, pentru înnobilarea gîndirii şi simţirii omeneşti,

[4] Vezi lucrările întreprinse de dr. Amita Bhose pe acest tărîm.

adevărurile notabile din istoria cosmosului mare și-a cosmosului mic, din istoriile arhetipale, din miturile universale.

A tradus în mit românesc un personaj orfic și l-a făcut să devină Făt-frumos din lacrimă ; iar pe Hyperion-ul grecesc l-a transformat în Luceafăr, așezîndu-se alături de cei mai proeminenți romantici care s-au inspirat original din mitologia greacă, de Hölderlin și Keats.

Mitul codrului, care îmbracă la Eminescu semnificații tainice, venea de la indieni și de la germani. Și tot de la indieni venea, cum se știe, modelul mitului cosmogonic, ca și acela al mitului stingerii (împănat totuși cu cîteva imagini amintind de Apocalipsa lui Ioan), aplicat deopotrivă lumii mari și celei mici. Ne referim desigur la ametitoarele pagini de cosmogonie și apocalipsă din *Scrisoarea I*. Sau la tipul de stingere a sufletului individual din *Rugăciunea unui dac* (care e de fapt a unui indian, vădind din nou dorința de sinteză a poetului), în care *atman* va trece în *brahman,* în sufletul universal.

Și dincolo de timp mare și timp mic, de spațiu cosmic și spațiu limitat, pămîntesc, gîndul iscoditor al poetului trece dincolo de început și sfîrșit, și închipuie, cu puterea unei cunoașteri puțin la îndemîna oamenilor, lucruri adînci despre creația întîia și-a doua, în spiritul unor înfricoșătoare taine păstrate în înțelepciunile tradiționale ale răsăritului.

Toate acestea se leagă însă de istoria unei existențe pe care o povestesc în zbucium, zbatere și cădere, în suferință, dar și în transcenderea lor prin cunoaștere superioară, filozofică și ocultă. Explicînd în *Scrisori* cauzele ultime care legitimează refuzul realului, eroul ajuns în abisurile desnădejdei, în impasul de evidentă învrăjbire a elementelor din *Oda în metru antic,* din care nu mai poate ieși decît ca un Phoenix înviat din propria cenușă, eroul schițează gestul redemptoriu al asumării durerii universale din *Rugăciunea unui dac.* Christic sau budic sau prometeic, gestul acesta de asumare este în același timp și unul de cunoaștere care te trece dincolo de suferință, dincolo de istoria propriei ființe, față de care te obiectivează. Ca în stoica *Glossă,* plîngerea trecută acum la persoana a doua nu mai exprimă condiția ființei individuale, ci condiția umană, universal umană, pe care numai cunoașterea o poate, în cele din urmă, salva.

Dealtfel saltul interior al cunoașterii și acceptării suferinței îl reașează printre eoni, printre făpturile primei creații, în *Lucea-*

fărul, pe acela care fusese demonul căzut din absolut în contigent. De fapt, magnificul poem ar fi putut sta ca un simbol pentru întîmplările prealabile căderii lui, care s-ar fi petrecut din iubire (Luceafărul fiind faţa întoarsă spre pămînt, spre lumea fenomenelor, Hyperion fiind aceea ascunsă, esenţială, numenală, a eroului) pentru o pămînteană. Dar poemul nu se putea închega decît după aventura suferinţei şi cunoaşterii, căci Demiurgul îi face lecţia de cunoaştere lui Hyperion pentru a-l scoate din uitarea faţă de adevărata lui natură şi astfel îl opreşte de la cădere. Din modificarea eroului, din înălţarea lui prin durere şi ştiinţă, se modifică ceva în însăşi istoria relaţiilor arhetipale între Creator şi fiinţele primei creaţii, intervine o reconciliere cu un oarecare iz origenesc. Căci *demonul* sau geniul a învăţat marea lecţie a aventurii umane şi istoria pentru el nu va mai începe niciodată de la capăt. Şi însăşi propensia lui spre cădere este abolită :

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul...

În afara acestei mitologii destul de modificate faţă de cea consacrată şi adoptată în general de romanticii europeni, Eminescu lasă să se întrevadă, paralel, frînturi dintr-o altă mitologie, la care pare să subscrie mult mai adînc, prin straturile arhaice ale fiinţei sale. S-a vorbit mult de tentativa poetului de a reface o mitologie dacică. Dar n-a fost doar o încercare de reconstituire în sensul obişnuit al pasiunii romantice pentru trecut, pentru pitoresc şi culoare, ca la Hugo ori Scott. Îndreptîndu-se spre strămoşi, construind o imagine a unei mirabile Dacii depărtate, făcînd din Dochia un geniu tutelar al poporului care avea să se nască după lupta zeilor Romei cu aceia ai Daciei, adevărată, superbă teomahie, în *Memento mori,* Eminescu căuta o altă spiritualitate, stînd la temelia unui alt mod de cunoaştere, integral, lipsit de interdicţii. Ceea ce dorea (şi se poate reconstitui din fragmentele operei) era o desăvîrşită consonanţă, de natură magică ori mitică, între ins şi natură, între cer şi pămînt, fără acele bariere care în *Sărmanul Dionis* semnificau un sistem paternalist cu interdicţii şi tentaţii şi căderi luciferice. De aceea încă din *Memento mori,* operă de tinereţe, misterioasa faţă a Daciei căpăta un substrat demn de atenţie, relevînd în *scara* ce unea lumea oamenilor cu lumea zeilor un simbol al unei cunoaşteri libere, neîngrădite, ca într-o vîrstă de aur a unei umanităţi fericite. *Doma* (catedrala), ca şi palatul zeilor daci, fac

să comunice nemijlocit, firesc, pămîntul şi cerul. Palatul e un munte imens, ca în mitologia indică :

El de două ori mai nalt e, decît depărtarea-n soare.
Stîncă urcată pe stîncă, pas cu pas în infinit
Pare-a se urca iar fruntea-i cufundată-n înălţime,
Abia marginile-arată în albastra-ntunecime :
Munte jumătate-n lume — jumătate-n infinit.
. . . . . .
Zeii Daciei acolo locuiau — *poarta solară*
În a oamenilor lume scările de stînci coboară.

Şi iată că aci, în Dacia veche, *poarta solară,* locul simbolic al intrării într-o ordine superioară, nu era semnul separaţiei, al claustrării, al interdicţiei, ca în *Sărmanul Dionis.* Ci prin ea, zeii, locuitorii lumii divine, celeste, expresie individualizată a transcendenţei, coborau în lumea oamenilor, în domeniul imanenţei, şi comunicau cu ea. Încă o dată Eminescu traduce această trăsătură specifică a spiritualităţii româneşti (pe care o va explicita, mai tîrziu, în filozofia spaţiului mioritic, Lucian Blaga), de coborîre a transcendentului în imanent prin imaginile unei mitologii neînchise.

Iar scările, vechi simbol vertical al evoluţiei, ca şi al posibilităţii de comunicare între „sus" şi „jos", conferă pămîntului pe care sînt construite o aură de mister ce-l învăluie şi-l protejează, făcîndu-l un topos de excepţie.

De aceea în tărîmul dacic, aşa cum îl intuia poetul, vremea nu curgea. Natura lui fermecată, investită cu puteri superioare, participa la macro-timp, deţinînd atributele veşniciei. Şi cînd, în poeziile de inspiraţie folclorică în care instila gînd filozofic, Eminescu instituia un dramatic dialog între erou şi natură (ca în *Revedere* ori *Ce te legeni codrule ?*), o făcea într-un fel cu totul original, dînd acesteia din urmă superioritatea participării la cele eterne, înălţînd-o spre mit. Natura e o lume fabuloasă, puternică, neatinsă de timpul crud care macină scurtele vieţi ale oamenilor. Iar codrul care o prescurtează, o sintetizează în viziunea poetului, arată ca o prelungire, dincolo de timp şi istorie, dar totuşi într-un teritoriu de elecţiune, cel dacic, a unei vîrste de aur în care comunicarea între cele de sus şi cele de jos se produce fără impedimente. Vorbind, codrul se înfăţişează în *Revedere* cu o măreţie care înconjură, de obicei, personajele mitice. Rătăcitorului care revine după un lung răstimp de vagaţie prin lume, umil şi îndurerat, cerînd parcă adăpost şi ocrotire, puternica stihie îi răspunde cu o răceală şi o obiectivitate atestînd depărtarea şi înălţimea altei ordini la care ea participă. Impasibil, cu o calmă conştiinţă a perenităţii sale, Codrul priveşte schimbările aduse de anotimpuri, ca

Scanned with OKEN Scanner

și destinul eroului, printr-o prizmă de geniu tutelar al acelui loc ales, deci implicat și detașat totodată. Și cînd eroul, obosit de timp și schimbare, amarele suferințe care afectează condiția umană, își exprimă mirarea de a-l vedea sustras acestor inexorabile legi, spunîndu-i :

Codrule cu rîuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din tînăr precum ești
Tot mereu întinerești.

el nu face decît să marcheze o opoziție frapantă, între curgerea fără oprire a timpului (pentru care folosește un celebru vers din *Glossa*) și prezența neschimbată a Codrului, neatins de categoria tiranică.

Indiferent la timp, Codrul contestă implicit puterea aceluia asupra lui, cu o simplitate și o forță impresionante :

Ce mi-i vremea cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri...

O bruscă schimbare de referire intervine în replica personajului mitic care se întoarce spre condiția umană definind-o într-o zisă cu caracter universal (consonînd cu stilul sapiențial al cărților sacre și al folclorului românesc), implicînd, desigur, și destinul celui care a pus întrebarea :

Numai omu-i schimbător,
Pe pămînt rătăcitor

Incertei stări a omului i se opune, mai departe, în vorbele Codrului, statornicia cosmosului mare, între ale cărui elemente se înscrie și el, pe o hartă de enumerări esențiale, reținute de imaginația copilăriei popoarelor :

Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămînem :
Marea și cu rîurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu izvoarele.

Într-o viziune globală asupra operei însă, privită ca o istorie secretă a devenirii eroului, *Revedere* nu e decît un răspuns tîrziu dat rătăcitorului care încearcă imposibila întoarcere. Pusă alături de *O, rămîi* această piesă lirică de contriție a eroului și respingere superbă din partea miticului personaj, o clarifică pe aceea și o în-

tregește. Acolo eroul adolescent trăia sub ocrotirea desăvîrșită a pădurii mitice care împărțea cu el pînă și modul de cunoaștere magică, accesibil unui număr foarte mic de inițiați. Și fericita stare de confuzie între vîrsta de aur a copilăriei și perena vîrstă de aur a naturii a persistat pînă la clipa ruperii tainicei legături. În *O, rămîi,* pădurea sacră, protectoare, lansa o insistentă chemare înspre acela care se afla pe punctul de a o părăsi, pentru a-l împiedica să iasă din binecuvîntata stare de armonie și să pătrundă în ordinea realului, sub implacabilul semn al destinului. Implorîndu-l să rămînă, pădurea rememora descriind micul cosmos pe care copilul fusese stăpîn și în care luna plină se oglindea în ape, unificînd uranicul și neptunicul, iar dinamica apelor se continua în cea a ierburilor provocînd, sub vraja lunară, dulcea somnie vărătecă a supremei armonii dintre om și natură. Așa se putea aboli și curgerea timpului, ca în vîrsta de aur, într-un necontenit transfer între micro- și macro-timp :

Anii tăi se par ca clipe
Clipe dulci se par ca veacuri.

Chemarea pădurii e ignorată însă de tînărul care răspunde la irepetabilele privilegii ale acelei lumi mitice cu inconștiența momentelor în care necesitatea interioară devine destin :

Astfel zise lin pădurea
Bolți asupră-mi clătinînd
Șuieram l-a ei chemare
Și-am ieșit în cîmp rîzînd.

Cîmpul semnifică aci, evident, locul neocrotit, amorf, în contingentul în care amara condiție umană e presupusă a se desfășura și în care omul devine ținta ușoară a destinului.

Ruperea s-a produs și o încheiere de ultimă strofă pecetluiește dureros, privind spre trecut, ordinea ireversibilă a lucrurilor din real în care se află *acum* eroul, într-un prezent omologabil cu cel din *Revedere :*

Astăzi chiar de m-aș întoarce
'A-nțelege nu mai pot...
Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot ?

Neputința reintrării în fericita stare dintîi răsună ca un plînset grav, înăbușit al amintirii, în întrebarea aceasta fără răspuns.

Dar în spiritul mitologiei și al cunoașterii specifice la care aderă poetul în profunzimile greu sondabile ale ființei, există totuși

o poartă îngustă care îţi îngăduie reintegrarea în armonia universală. Şi Eminescu tratează încheierea existenţei ca pe un sfîrşit de vagaţie, în spiritul românescului mit al stingerii, aşa cum se configurează de la poetul popular al *Mioriţei,* metafizica baladă a spiritualităţii noastre, la cei mai reprezentativi purtători ai specificităţii naţionale, Mihai Sadoveanu şi Lucian Blaga. *Mai am un singur dor,* cu numeroasele-i variante, este testamentul aceleiaşi neschimbate voinţe de unitate refăcută, de reintrare în armonia cosmică. Spunîndu-şi cu seninătate deplină diata, într-o dicţie poetică simplificată la extrem, eroul relatează o românească modalitate de regresie, de reintegrare euthanasică, a părţii în unitate. Rătăcirea sa, aceea atestată de Codru în *Revedere,* va lua sfîrşit, şi apele şi codrul şi cerul (strînse în *luceferi* ca în *pars pro toto*) îl vor reprimi între ele ca într-o definitivă reconciliere :

Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag
Aduceri aminte.
Luceferi ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prietini,
O să-mi zîmbească iar.

Cu reintrarea în permanenţe, istoria paradigmatică a eroului se sfîrşeşte, lăsîndu-ne amintirea tulburătoare a unei aventuri existenţiale, depăşite apoi şi obiectivate ca experienţa însăşi a condiţiei umane.

Şi din metamorfozele succesive din fragmentele considerate ca totalitate, ilustrate prin tot atîtea ipostaze de evoluţie a limbii, a scriiturii poetice, eroul eminescian se înalţă cu o valoare metafizică egală cu aceea a eroului dantesc sau goethean, el exprimînd traducerea, în tip de sensibilitate şi limbă românească, a simbolicei experienţe a *Logosului.*

Sîntem, cu acest poet de geniu, în zarea certă a universalităţii, unde nu se cunoaşte crepuscul.

Direcţia eminesciană a rămas în istoria literaturii şi culturii româneşti ca drumul împlinirii romantismului românesc şi european, încheiat cu o personalitate de contur enciclopedic şi cu o operă de valoare universală. Nenumăraţi epigoni au mimat timbrul versului eminescian, muzicalitatea lui în tonalităţi minore, mulţi au repetat gestul de refuz al realului făcut de marele romantic. Geniul lui epuizase însă şi valenţele viziunii despre lume după geografia magică a hărţii romantice, şi valenţele morfologiei stilistice a curentului, aşa încît drumul lui Eminescu fusese şi drum şi ţintă

Scanned with OKEN Scanner

într-un proces unic de maturație a unui fruct „nepereche". Pornită din aceleași izvoare istorice, dar hrănită cu alte influențe și cu alte date de psihologie individuală, o altă direcție poetică se schița chiar în timpul vieții lui Eminescu. Era aceea deschisă de **Alexandru Macedonski** (1854—1920), fiu de boieri olteni, a cărui educație și cultură, preponderent franceză, l-au dus spre romanitate și sincronism, făcîndu-l să adopte datele unui mit cultural și european.

Poetul descindea, declarat, din înaintașii revoluționari de la 1848, din Eliade Rădulescu, Bolintineanu, Alecsandri, din aceia întorși spre și respirînd prin occidentul romanic al Europei. Prefața la volumul *Poezii* din 1882 stabilea această filiație neîndoielnică, precum și orientarea programatică a scriitorului spre poezia socială, gen poetic, cum spunea el, „mai bărbătesc în durere", și care putea face durerea „să vorbească cu adevărata ei voce, adică cu simplitate". Obiectul poeziei era omul cu „suferințele lui în mijlocul societății", iar țelul activității poetice consta în restabilirea suveranității poeziei în „mișcarea ideilor sociale". Acesteia îi revenea rolul „să cugete mai mult decît să cînte".

O teorie *in nuce* a poeziei de idei, într-un sens acuzat social-umanitar, se încheagă în paginile prefeței care, pe de altă parte, introduce elementele unei prozodii de tip clasic. La acestea însă se adaugă cîteva accente moderne privind muzica poeziei, generată de tonul muzical reprezentat de fiecare literă în parte. Așa încît, în fapt, toată opera lui Macedonski este prefigurată teoretic aci, atît în latura de inspirație tradițională social-umanitară, cît și în cea de inovație în materie de limbaj poetic. Ea va crește, pe aceste două direcții fundamentale, destul de întinsă și contradictorie, inegală sub raport artistic, evoluînd de la un romantism meliorist, colorat cu răzlețe note naturaliste, spre un parnasianism care atinge, doar uneori, exigențiile, realii parametri ai simbolismului. Dealtfel în *Literatorul*, revista sa apărută în prima serie în 1880, Macedonski dădea curs încercărilor de a modifica arta poetică tradițională pe măsura înnoirilor intervenite în viziunea sa poetică.

Începuturile creației macedonskiene, ilustrate de volumele *Prima verba* și *Poesii*, se situează, în ordinea tematică, în descendența scriitorilor înrîuriți cu precădere de lirica romanticilor francezi, ca și de a celor englezi (transmiși mai cu seamă prin intermediari francezi). Predilecțiile, insistențele sale pe anumite pedale tematice folosite cu o surprinzătoare recurență arată limpede o încercare de plasare pe linia unei acut trăite contemporaneități, a unei problematici preponderent sociale și politice. Refuzînd realul cu gestul împămîntenit de romantism al demonului tăgăduitor,

Scanned with OKEN Scanner

poetul respingea ordinea socială cu instituţiile ei (ca monarhia, de pildă, ori justiţia) în versuri pătrunse de compasiune pentru dezmoşteniţii lumii, şi scandate în accente de sumbră grandilocvenţă — atît în *Prima verba* cît şi în *Poesii*, volume cuprinzînd, amestecate, poezii fără relief special, de dragoste şi răzvrătire. Uneori chiar, o intenţie polemică de substrat sau o notă uşor publicistică diminua mai mult calitatea versului.

De timpuriu apărea în lirica lui Macedonski şi un motiv care va însoţi, divers potenţat şi ipostaziat, întreaga lui creaţie : motivul condiţiei nefericite a poetului, a artistului. Într-adevăr, un sentiment apăsător al neîmplinirii, al nefericirii, al damnării chiar, l-a urmărit pe poet într-un fel obsesiv de-a lungul vieţii. Văzînd mereu conjuraţii şi coaliţii ostile îndreptate împotriva „geniului" său, el devenea tot mai răzvrătit împotriva lumii întregi, mai agresiv la adresa contemporanilor, guvernanţi, critici şi mai ales confraţi. Sumbru, gesticulant, ricanator, el proiecta neîncetat în poezie imaginea unui eu exaltat care se situa între aceea a demonului romantic şi aceea a poetului damnat al simboliştilor. O doză suficientă de subiectivism marca eroul macedonskian care, din această pricină, nu se putea desprinde de obîrşia sa psihologică şi nu putea convinge pe deplin ca imagine de sine stătătoare, necăpătînd necesara obiectivare.

Fragmente de confesiune amară, pline de frondă, apăreau în *Odă la condeiul meu*, în *Mîngîierea dezmoştenirii* sau în *Dezastru*, în forme mai fruste. Mai elaborate se vădeau cîteva *Nopţi (de aprilie, de septembrie, de iunie)*, de influenţă mussetiană, mărturisind unele corespondenţe de structuri sensibile între cei doi poeţi, francez şi român. Romanticul francez este direct menţionat ca model în *Noaptea de aprilie*, evocarea unei nopţi de iubire tinerească însoţită de dezideratul sentimental al unei posibile reiterări. Ca şi la Musset, refrenul, rapelul face parte dintr-o adevărată tehnică de readucere a amintirii.

Noaptea de iunie are ca punct de pornire chiar cele patru versuri rămase postume din nescrisa *Noapte de iunie* a lui Musset (după părerea lui Charles Drouhet, care demonstra astfel perfecta cunoaştere de către Macedonski a întregii opere mussetiene). Comparaţia între cei *doi* poeţi e întreprinsă de român printr-o prescurtată biografie a autorului lui *Rolla*, alături de care propria sa viaţă capătă culorile veritabile ale suferinţei. Dealtfel tot Musset i-a inspirat lui Macedonski şi poema *Italo* (1878), ca şi mai tîrzia *Noapte de februarie* (1882), covîrşitor influenţată de *Rolla* în idei, imagini, atitudini, şi în general în notele de *dandism* evidente mai cu seamă în prima perioadă de creaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Din versurile acestei etape se desluşeşte un profil scriitoricesc dominat de trăsăturile romanticului întîrziat, aflat în război cu lumea de filistini din jur. Limbajul poetic este violent, ca şi gestica, încărcat şi retoric, plin de interogaţii şi exclamaţii, de epitete superlative, de repetiţii, refrene, reluări obsesive, de inovaţii prozodice, semne ale unor căutări pe calea unei noi expresii.

Deşi universul poetic al lui Macedonski se lărgeşte, se limpezeşte şi se concentrează prin benefice infuzii de ideal pe măsură ce se maturizează, unele elemente naturaliste ori chiar macabre încarcă destule poeme din volumele *Excelsior* şi *Flori sacre*. Unele, de întindere considerabilă, ca *Noaptea de ianuarie* sau *Noaptea de noiembrie*, bunăoară, reiau binecunoscutele jeremiade asupra vieţii proprii, împletindu-le cu imagini neobişnuite, izbitoare, aplicate la relaţiile eroului cu lumea din jur, incapabilă de a-l înţelege, de a-l preţui. Ca într-o răzbunare sarcastică postumă, un şir grotesc de imagini înconjură ipotetica moarte a poetului, desacralizînd ricanator tot ritualul tradiţional, împărţit în secţiuni care-i permit, fiecare, o modalitate critică dintr-o perspectivă nouă şi percutantă, aplicată atît relaţiilor umane cît şi instituţiilor.

Neconformismul său afişat cu vehemenţă şi izvorît dintr-un aristocratism cert al atitudinii sociale îl poartă însă treptat pe poet spre o caracteristică izolare şi în planul relaţiilor şi în planul creaţiei. Poezia, înţeleasă şi trăită ca sacerdoţiu, dincolo de limitele comprehensiunii comune, transferul ei în zone inaccesibile în care numai poetul-mag poate pătrunde şi oficia pentru un mic număr de iniţiaţi, îl modifică pe Macedonski în unele sensuri, legate de concepţia despre artă şi de creaţia însăşi. Noua artă poetică pe care şi-o construieşte în lumina unei poezii a viitorului îl desface tot mai mult de real, îndreptîndu-l spre o viziune tot mai insistent estetizantă, iluminată de *periheliile* ideale. Acea poezie din care se va degaja doar imagine, culoare şi armonie, afirma poetul în articolul său din 1892, *Poezia viitorului*, va fi cea simbolistă, complicată cu instrumentalismul, cu muzicalitatea adică, realizată la nivelul fonematic.

Complexa viziune avea să-l scoată pe poet din egocentrismul care stăpînea, dominator, creaţia lui de tinereţe. Firesţe, ascuţita lui subiectivitate se va menţine şi în ipostaza izolării mîndre a artistului neînţeles, urmărit de un vitreg destin. Şi *Noaptea de decembrie*, publicată în 1902, reia în înnobilata haină a simbolului transfigurator, motivul condiţiei poetului. De data aceasta însă, într-o risipă de culoare şi muzică (scoasă din singurul joc al prozodiei mînuit de un maestru al versificaţiei), emirul strălucit al Bagdadului, care merge pieptiş prin pustie spre Meka visurilor sale

irezistibile, spre ţelul mereu mai depărtat al perfecţiunii şi moare în preajma zidurilor sfinte, are forţa de persuaziune şi universalitate a unei concluzii adevărate pentru oricare mare artist (chiar dacă unele note polemice la adresa unor confraţi dispreţuiţi pentru minora lor înzestrare şi vicleşugurile ce-i poartă pe drumuri cotite spre sacrele porţi sînt încă vizibile).

Poate că de unele înrudite resorturi psihanalitice ţine şi o anumită violenţă senzuală a poeziei erotice a lui Macedonski, concentrate în simbolul din poemul *Faunul* (1893).

Dar toate violenţele se temperează sub înrîurirea naturii percepute estetic într-o profunzime de rare sinestezii, natură intrînd tot mai adînc, mai limpezitor, luminoasă, esenţială, în orizontul poetic al lui Macedonski, pe măsură ce trec anii. E o natură plină de puteri, care consolează şi vindecă, dînd aripi visului, şi care, din cînd în cînd, cu *Stuful de liliac,* cu *Pe balta clară,* cu *Între frunze* începe să semnifice simboluri.

Capodopera acestei secţiuni a operei macedonskiene, *Noaptea de mai* (1887), cuprinde în primăvăratece apoteoze, în explozii vitale transfigurate de o viziune unitară asupra dialogului tainic dintre elemente, un splendid elan înspre natură şi frumuseţe, unde liliacul, rozele, izvoarele, privighetorile, stelele se leagă într-un adevărat dans cosmic. Fine reminiscenţe neo-clasice, anacreontice şi teocritiene, străbat această poemă care încheagă parcă o altă direcţie poetică decît cea de pînă atunci. Nu gîndul filozofic, nu ideia, ci puterea naturii resimţite cu sete, cu nestăvilită pasiune vitală naşte şuvoiul nesecat al vorbelor strînse în exultante refrene, pline de forţă poetică, din care a dispărut gestul exterior, grandilocvenţa : *Veniţi : privighetoarea cîntă şi liliacul e-nflorit* devine o chemare universală la o reînnoită primăvară de frumuseţe şi plenitudine, ca vreme de manifestare a Erosului, invitînd sufletul spre o iubire atotcuprinzătoare. O încredere enormă în magica putere şi în acţiunea ei binefăcătoare care pune capăt suferinţelor, reîntinereşte şi mai cu seamă redă atributele orfice elementelor şi poetului, înlocuieşte scepticismul amar al operei anterioare a lui Macedonski.

În lucrarea de transfigurare a realului întreprinsă de poet în opera sa tîrzie, obiectele acestuia sînt adesea investite cu o aură de neobişnuită frumuseţe. Aproape de viziunea parnasienilor, dar depăşind-o prin ţelul superior pe care şi-l propune, Macedonski se oprea fascinat asupra unui obiect, ca în *Vasul* (publicat în 1901), asupra unui trup, ca în *Naiada* ori în *Dans de efeb,* asupra unei scene pe care o construia livresc, cu rafinamente de plastician, ca în *Ospăţul lui Pentaur,* pagină de grandori orientale reconstituite.

Scanned with OKEN Scanner

O insulă apoi, ca topos simbolic configurînd aspiraţia sufletului spre absolut, devine obiect de entuziastă descripţie în *Lewki* (publicată în 1900), „rara gemă — blonda Lewki, de sidef şi de-aur roşu sub al cerului azur", într-o apoteoză solară caracteristică unor poeme din ultima parte a creaţiei lui Macedonski, sugerînd zone paradisiac-onirice. La fel *Perihelie* mărturisea abandonul pămîntului, al elementelor grele, şi străfulgerarea inimii de către cele uşoare. Cum arăta refrenul, „clar azur şi soare de-aur este inima mea toată", metamorfoza se săvîrşise şi, cum ar fi zis Hölderlin, zeul luminii lovise pe poet în centrul vital, transformînd în netrebnice zguri tot ce nu era ardere pură. Simbolul solar, cu spectrul culorilor sale strălucitoare şi corelat mai ales cu metalul solar prin excelenţă, aurul, revine tot mai frecvent şi mai arzător în poezia lui Macedonski, cu semn schimbat, aspirînd spre cer şi pace.

De aceea în ultimul ciclu de versuri, apărut postum în 1927 şi intitulat *Poema rondelurilor*, micile piese de severe şi graţioase concentrări poetice, lucrate ca bijuteriile pe cîte o imagine centrală (sau chiar pe o ideie, ca *Rondelul apei din ograda japonezului*, miniaturală artă poetică), participă la universala beţie a luminii şi culorii. Peisajul, lucrurile de artă şi mai ales florile devin expresia frumoasă a unui adevărat incendiu solar, prinse cum sînt în geometria perfectă a strofelor în care, de cele mai multe ori, refrenul fixează accentele unui *legato* muzical încărcat de sugestii (pe versul I, VII, XIII). Vara apasă, cu „căldură de aur topit", pămîntul „de-al soarelui jar cotropit" *(Rondelul de aur)*; crinii (din *Rondelul crinilor*) poartă în potire „argint din a soarelui pară"; cupa de Murano (din *Rondelul cupei de Murano*) „nu e de aur : e de raze", înfăţişînd „cerul tot de soare plin"; razele sînt şi „de aur" *(Rondelul rozelor din Cişmigiu)*, ele în „voia soarelui se lasă" *(Rondelul cascadelor de roze)*; însuşi „smaraldul mării" joacă în „verdea flacără de soare" *(Rondelul mării japoneze)*. De la rozele şi liliacul *Nopţii de mai*, prezenţe olfactice în unificatoarea lumină de lună, elementele florale capătă pînă la *Rondeluri* o proeminenţă extraordinară coloristică şi tactilă, adevărate prim-planuri de decoraţie (echivalînd în poezie puterea de sugestie şi semnificaţie, bogăţia conotativă a panourilor lui Monet, *Les Nymphéas)*, şi vorbind în modalitatea simbolistă proprie lui Macedonski, consemnată în *Rondelul*, mai sus citat, al *rozelor din Cişmigiu* :

> Pe ritmuri persane în strofe-aşezate,
> Melodic, coloarea coloarei răspunde...

Fără îndoială, şi această parte a operei poetului, de cea mai mare strălucire, se adaogă marelui autoportret fragmentat în zeci

de fațete, care este opera integrală, mărturia confruntării unei personalități deosebite, de neobișnuite înzestrări și sensibilitate, de un orgoliu mereu rănit, cu lumea contemporană. Puterea intensității cu care a trăit, a iubit, s-a răzvrătit și a creat, se simte în opera lui Macedonski ca un sîmbure tare. Aspirînd cu fervoare spre lumină, spre bine, adevăr și frumusețe, traduse în purele, transfiguratele imagini ale poeziei, artistul n-a putut părăsi cu totul întunecata peșteră în care era închis, dar a ajuns să vadă, în scurte fulgurații, valorile spre care năzuia. Și, cu talentul său, a amestecat umbrele și luminile, urîtul și frumosul, realul și idealul, într-o creație personală cu un timbru de neconfundat.

Începător al simbolismului în România, al căutărilor de efecte muzicale și colorate pe care le-a expus în articole teoretice doar la doi ani după apariția tratatului lui René Ghil, Macedonschi are și meritul de a fi colaborat de timpuriu cu unele din primele formații simboliste europene, ca de pildă în 1886 cu grupul lui Albert Mockel care scotea la Liège revista *La Walonie*. Și tot el recomanda publicului românesc pe Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, Péladan și Moréas, după ce în tinerețe pornise de la Byron, Lamartine, Hugo, Musset. Dealtfel bilingv și scriindu-și mare parte din operă și în limba franceză (Volumul de poezii *Bronzes* din 1897, romanul *Le Calvaire de feu*, apărut în 1906 la Paris, comedia *Le Fou*, 1910 etc.), Macedonski a concentrat, după spusele lui Tudor Vianu, „ofranda prețioasă a unui secol de influență franceză în cultura românească". Procedînd astfel, poetul avea convingerea că-și îndeplinește o datorie de onoare, aceea de a întoarce literatura română pe căile adevăratei tradiții a latinității, pe care, după opinia sa, Junimea le părăsise.

Pe de altă parte, el a creat pe formula poetică particulară pe care a folosit-o și recomandat-o o întreagă școală, susținută și promovată prin revistele numeroase conduse de el, făcînd din prima etapă a simbolismului românesc o mișcare literară originală, de deschidere spre noi orizonturi moderne.

În aceeași vreme în care Macedonski și discipolii săi puneau bazele unei mișcări moderniste în poezia română, adică în ultimele două decenii ale sec. XIX, un tradiționalist de cea mai pură extracție apărea pe scena literară, venind din Transilvania aflată încă sub dominație habsburgică. **George Coșbuc** (1866—1918), țăran din Hordou (din Năsăud), aducea în lirica noastră o putere nouă, o puritate de frunți clare. Cu el, satul românesc *intra* într-o viziune clasicizantă, potrivită atît cu clasicitatea de substrat a folclorului nostru, cît și cu propriile opțiuni estetice ale poetului.

Intenţia compunerii unor vaste lucrări epice inspirate din literatura populară l-a dus pe Coşbuc la realizarea doar a unor fragmente (deşi remarcabile ca poeme de sine stătătoare), precum *Nunta Zamfirei* sau *Moartea lui Fulger*, înfăţişînd concepţia de viaţă tradiţională, moravurile pitoreşti ale unei lumi româneşti străvechi, în care graniţele dintre mitic şi istoric, dintre real şi fabulos, dispăreau şi basmul devenea dimensiune a vieţii.

Pe de altă parte, poetul ţăran celebra istoria mai veche şi mai nouă a neamului său în episoadele care-i păreau cele mai reprezentative, de la întemeierea ţărilor române şi pînă la războiul de independenţă din 1877. Iar poezia socială culminează cu strigătul făcut vers de *Noi vrem pămînt*, concentrare a aspiraţiilor seculare de dreptate naţională şi socială nutrite de ţărănime şi spuse cu vehemenţa celor ajunşi la capătul puterilor şi aşteptărilor.

Calmă, obiectivă, solară, lirica erotică a lui Coşbuc vine din aceeaşi lume de sentimente puternice, trăite cu intensitate, a satului. Poetul o cunoaşte bine : personajele i-au fost familiare încă din copilărie. Frumuseţea de floare a tinereţii împlinite în fetele şi flăcăii satului cere dragostea care va duce, pe drumul natural, al firii, spre căsătorie şi maternitate, spre fructele vieţii. Dragostea este deci atributul nedespărţit al tinereţii, de aceea hîrjoana, joaca ei, dă poeziei lui Coşbuc cea mai bogată substanţă. Mişcările sufletului nu sînt prea multe, oamenii satului sînt adînci şi simpli, gesturile lor tradiţional previzibile, anecdotica nu prea variată. După trezirea unui anumit presentiment adolescentin al iubirii (*La oglindă*), începe căutarea. Fata îl caută pe flăcău, flăcăul aleargă după fată (*Rea de plată, Subţirica din vecini, La pîrău, Scara* etc.) şi totul se petrece într-un adevăr, într-o luminozitate rară. O undă de senzualitate curată, învăluită în decenţă şi glumă, respiră toată poezia de dragoste, ai cărei eroi sînt frumoşi şi senini şi simpli ca nişte făpturi ale antichităţii clasice, ca nişte păstori din opera lui Longos. Jocul dragostei este un fel de rit natural, îndeplinit cu o şăgalnică participare şi rezervă de către fete şi flăcăi. Şi Coşbuc construieşte în poezia lui fragmente ca de frize alexandrine, cu încîntătoare basoreliefuri de viaţă ţărănească. Şi nimic nu e forţat, şi nimic nu e schimbat. Selecţia a operat bine, eficient, episoadele bucuriei în dragoste sînt rotunjite şi pline.

Jocul iubirii are însă şi clipele lui de umbră : mînii, certuri, reproşuri, obstacole psihologice ori chiar sociale. Şi *Dragoste învrăjbită* e o pagină edificatoare pentru suferinţa iubirii, care însă se rezolvă în soarele reconcilierii. Uneori, sfîrşitul sugerează culmea deznădejdii, ca în *Cîntecul fusului*, structură poetică ce pare inspirată dintr-o veche specie a liricii europene, datînd din Evul-mediu.

Scanned with OKEN Scanner

E vorba despre o *chanson de toile* care şi-a găsit numeroase variante în cîntecul la vîrtelniţă al Margaretei din *Faust*, în cîntecele torcătoarelor şi aşa mai departe, specie tristă, plină de gîndurile grele ale fetei părăsite.

Larga informaţie de cultură a poetului (care a tradus *Imnurile vedice*, *Sacuntala* şi *Divina Comedie* în româneşte) l-a făcut să adapteze şi această specie la viaţa satului. Aşa încît de la „idila" luminoasă, de tip grecesc, pînă la poezia elegiacă turnată în tipar european medieval, Coşbuc a reînviat numeroase specii ale liricii universale şi a folosit un registru enorm de tipare prozodice, aplicîndu-le conţinutului afectiv şi concepţiei de viaţă a poporului său, înviorîndu-le astfel cu sentimente vii, cu o fermecătoare mişcare interioară, cu expresie specifică.

Fără îndoială, peisajul poeziei româneşti la sfîrşitul secolului al XIX-lea arată o bogăţie şi o diversitate deja remarcabile, dar aceste trei direcţii pe care le-am sugerat se detaşează în chip preponderent. Un curent post-eminescian dă o poezie epigonică, în care răsună pînă mai departe în secolul XX, obsesivul timbru al marelui maestru. Dintre post-eminescieni, **Al. Vlahuţă** (1858—1919) a marcat personalitatea culturală cea mai proeminentă. Animator de cultură în sensul cel mai bun al cuvîntului, prieten şi îndrumător al tinerilor artişti, generos şi priceput sfătuitor, amic al lui Caragiale, Delavrancea, Dobrogeanu-Gherea, al pictorului Nicolae Grigorescu, el făcea din căminul său un adevărat cenaclu permanent. În poezie însă, el a rămas întru totul tributar structurilor tematice şi stilistice elaborate de unicul său maestru, neizbutind să impună o viziune originală.

Curentul iniţiat de Macedonski urma să cunoască o prelungire rodnică în continuare, pe alte trepte ale modalităţii simboliste, inovatoare, în toată poezia românească modernă.

Iar din George Coşbuc va descinde o întreagă poezie a satului transilvan, înainte şi după marea Unire din 1918. Căci dinspre el şi dinspre gestul său creator vor veni şi Şt. O. Iosif şi Octavian Goga, şi Lucian Blaga, şi Aron Cotruş şi Mihai Beniuc, şi cîţi alţii, plini de sevele acelui pămînt străvechi care ne e inima ţării dacice.

Proza românească la sfîrșitul secolului XIX—forme ale realismului

În literatura română, ideea de realism nu poate fi desfăcută, cel puțin în perioada începuturilor, de aceea de clasicism și de romantism. „Arderea etapelor", lipsa unei succesiuni cronologice a curentelor, simbioza acestora sînt fenomene specifice, care explică deopotrivă și modul de apariție și de cristalizare a conceptului de realism. Nu vom descoperi manifeste sau studii programatice, dar o pledoarie pentru apropierea de viață și pentru oglindirea ei sinceră a existat încă din epoca „pașoptistă". Literatura însăși, precum și folclorul, conțineau suficiente nuclee realiste, chiar dacă, din punctul de vedere al formulei literare, ele se subsumează mai curînd clasicismului. Satira populară, descrierile și ironia din *Țiganiada*, cultivarea fiziologiilor de către C. Negruzzi și M. Kogălniceanu, comediile și anumite scrieri în proză ale lui Alecsandri, prefigurează „metoda" de care se face caz și la noi după 1860. Teoretizările se găsesc încă în umbra clasicismului și romantismului, din a căror putere de gravitație încearcă să se desprindă, fără o conștiință clară a noului concept. Prin tot ceea ce traducea, adapta și comenta, I. Heliade Rădulescu (din La Harpe, Marmontel, Hugh Blair) era un adept al clasicismului. Dar cîte o formulare proprie părea mai curînd în spiritul romantic (descoperitor al istoriei și al concretului) și chiar al descripției realiste, ca oglindă a vieții.

Așa încît, încă nediferențiată, ideea de realism era implicată și în teoria specificului național a lui Alcu Russo și în unele prefețe la primele romane traduse sau originale. Era momentul în care „metoda" realistă se afirmase plenar în Occident prin Balzac și teoriile lui Champfleury, cînd în literatura română apărea primul roman de valoare, cu subliniate accente realiste, *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon, publicat cu începere din 1862 în *Revista română* a lui Al. Odobescu. De aici înainte, discuțiile sînt mai la curent cu ce se petrecea pe alte meridiane literare ale lumii, ajungîndu-se la

Scanned with OKEN Scanner

o delimitare a conceptului de realism, cel puţin prin exemplele invocate drept modele. Societatea, ca şi literatura română evoluaseră, experienţa romantică paşoptistă fusese, în linii mari, consumată, se impunea o dezvoltare a genurilor în care dominantă era observaţia, adică teatrul şi mai cu seamă romanul, aflat la noi în perioada lui de formare. De aceea, teoretizările sau numai simplele opinii despre realism se referă în acelaşi timp, de obicei, la noţiuni congenere, ca raportul dintre scriitor şi realitate, adevărul vieţii, societatea contemporană ca sursă de inspiraţie, obiectivitate, reflectare şi interpretare, la roman, ca fiind specia modernă cea mai complexă şi prin care s-a impus în fapt noul curent literar.

Primul care pune datele esenţiale ale problemei, în concordanţă cu teoriile occidentale (franceze) ale epocii este autorul unui roman cu totul minor, *Don Juanii din Bucureşti* (1861), considerat de unii a fi Pantazi Ghica, iar după o opinie mai recentă, Radu Ionescu. Prefaţa sa la romanul citat relevă o atitudine răspicat anticlasică şi antiromantică, criticul asumîndu-şi conştiinţa veacului pozitivist, în care societatea modernă a progresat, s-au dezvoltat ştiinţele exacte, au decăzut mitologiile, ceea ce a avut ca urmare complicarea sufletului omenesc şi depoetizarea vieţii. Venind la realităţile noastre, autorul remarca interesul pe care-l prezentau acestea pentru romancier, modelul indicat cu fermitate fiind Balzac : „O societate, şi ca să vorbim despre noi, societatea românească din zilele noastre se prezintă unui observator sub mai multe feţe, care, studiindu-se fiecare în parte, ar compune comedia socială, precum Balzac a fotografiat toată societatea franceză din secolul al XIX-lea în profundele sale romanţe care compun nepieritorul său monument grandios : *Comedia umană*". Conştiinţa lucidă în aprecierea fenomenelor, oglindirea vieţii contemporane, observarea obiceiurilor, recunoaşterea supremaţiei dramei şi a romanului, — iată punctele de susţinere ale teoriei realiste formulate în chipul cel mai clar de Radu Ionescu la numai cîţiva ani după Chamfleury şi foarte înrudite cu ale acestuia. Nu ştim dacă autorul, multă vreme anonim, va fi cunoscut scrierile teoreticianului francez, în schimb, îl citise bine pe Balzac, din opera căruia trăgea învăţăminte, mai mult decît oricare dintre contemporanii români de la 1860. Cam în acelaşi timp, un publicist francez, Ange Péchméja, colaborator la ziarul *La Voix de la Roumanie*, ce apărea la Bucureşti, comentînd picturile lui Teodor Aman, Sathmary şi ale altor artişti ai epocii, se raporta şi el la Balzac, spre a susţine ideea că arta nu este o copie, ci o interpretare a realităţii, relaţie asupra căreia se va glosa mereu de aici înainte.

Scanned with OKEN Scanner

Romanul, de care se leagă în primul rînd ideea de realism, aflîndu-se încă în epoca dibuirilor, nici teoriile nu abundau. Discuţiile aveau să fie reluate mai susţinut abia după 1880, şi două direcţii distincte aveau să se schiţeze ; una, a Junimii, prin Titu Maiorescu, în primul rînd, şi una a *Contemporanului* şi a publicaţiilor socialiste. Nu sînt excluse poziţiile oarecum singulare, care nu se ataşează efectiv nici uneia dintre cele două linii, fără a fi totuşi străine de ele.

În conformitate cu întreaga lui concepţie filozofică şi estetică, Titu Maiorescu îşi manifesta preferinţa pentru un realism de tip clasic, atunci cînd în studiul *Literatura română şi străinătatea* (1882) elabora teoria „romanului popular". Criticul distingea într-un mod antitetic între eroul tragediei şi eroul de roman, considerînd că acesta din urmă trebuie să aparţină claselor de jos, ele reprezentînd cel mai bine viaţa specific naţională. Convingerea lui Maiorescu (surprinzător de asemănătoare cu a lui Campfleury, de care nu ştim să fi luat cunoştinţă) era că tipurile societăţii înalte deveniseră, prin convenţionalizare, mai puţin apte de a forma obiectul artei. O asemenea opinie, cum ţinea să precizeze, cu spirit de precauţie, criticul însuşi, nu putea fi însă absolutizată. Marea literatură realistă a secolului al XIX-lea, ca să rămînem în epocă, ar fi contrazis-o, sfera ei de cuprindere fiind cu mult mai largă din punct de vedere tematic. Meritul lui Titu Maiorescu consta însă în faptul de a fi atras atenţia, cu acea fermitate caracteristică, asupra claselor populare pe care, într-adevăr, tragedia clasică le punea sub o adevărată interdicţie estetică. Atitudinea criticului intra în vederile realismului, care propunîndu-şi ca obiect viaţa contemporană, introducea în literatură implicit şi o categorie de tipuri sociale inedite. Exemplele româneşti indicau deopotrivă pe I. Creangă şi I. Slavici. La ei, ca şi la alţii (George Sand, Flaubert, Dickens, Turgheniev, Fritz Reuter) se gîndea Maiorescu atunci cînd formula nu numai o teorie a romanului, dar şi a unui realism popular.

În corespondenţa cu romancierul Duiliu Zamfirescu, autorul *Direcţiei noi* era de acord că „scopul scriitorului este de a-ţi da iluzia intensivă despre realitatea vieţii", dar se declara împotriva naturalismului, a lui Flaubert şi Zola, „care nu au inima caldă", preferînd romanul pedagogic englez cu *happy-end*. Criticul nu agreează arta care distruge idealitatea, care se coboară prea jos, folosind cruditatea verbală. Obiecţiunea i-o adresează chiar lui Duiliu Zamfirescu în legătură cu felul de a vorbi al unui personaj din romanele sale, calificat drept „realism brutal".

Scanned with OKEN Scanner

Dacă deschiderea orizontului tematic spre clasele populare şi viaţa specific naţională reprezenta din partea lui Titu Maiorescu o reacţie anticlasică, modul său de a înţelege reflectarea acestei realităţi îl menţine încă în estetica clasicismului. Realismul pe care-l promovează face aproape cu totul abstracţie de marii romancieri ai secolului al XIX-lea, stînd sub semnul armoniei, al echilibrului, al idealităţii. E mai curînd realismul clasicilor, pe care criticul român îl repotenţează (în spirit paşoptist !), prin elogierea figurii omului din popor şi a literaturii populare, firește, cu exigenţele unei arte pe care nu le avusese generaţia anterioară. Nuvelele şi povestirile lui I. Slavici şi, mai cu seamă, *Poveştile* lui I. Creangă, pe de o parte, folclorul, pe de alta, se situau în categoria acestui realism clasic, ce va domina la *Convorbiri literare*, determinînd polemici cu teoriile aparţinînd unor alte orientări filozofice şi estetice (în genere materialiste) şi unor momente ceva mai noi în evoluţia realismului.

Ion Creangă (1837—1889), pe care Maiorescu îl cita fără să-l definească, este scriitorul român cel mai singular, greu de încadrat într-un stil sau într-un curent. Cultura lui populară, ca şi felul său de a scrie, îl apropie mai degrabă de umanismul renascentist şi de caracterologia clasică decît de proza de observaţie a secolului XIX. Realismul său de esenţă folclorică îşi află o altă îndrumare decît acela creator de tipuri al lui I. L. Caragiale sau acela ţinînd epica obiectivă al lui I. Slavici. Creangă nu-şi găseşte echivalent nici în literatura română şi nici în literatura europeană, deşi Jean Boutière, în clasica monografie pe care i-a închinat-o, îl asemăna, eronat, lui Charles Perrault. Ţăran prin naştere, prin educaţie şi prin întreaga lui structură morală, diaconul răspopit ajuns institutor repovesteşte basmele populare, cu o artă şi un geniu incomparabile. Fără să le altereze autenticitatea şi să le usuce frăgezimea, Creangă, aşa cum s-a remarcat, le dă valoare literară cultă, scuturîndu-le de prolixităţi şi scăpîndu-le de schematism.

Originalitatea scriitorului stă mai întîi în individualizarea poveştilor, în bogăţia detaliilor şi a descrierilor. Apoi într-o excelentă oralitate, într-un farmec nespus de a se face ascultat. El narează basmele poporului în limba lui, învăţată acasă şi rafinată milenar, împrumutînd personajelor trăsături ale ţăranilor din satul său, ceea ce făcea pe G. Ibrăileanu să-i definească poveştile drept „adevărate nuvele din viaţa satului", şi, totodată, să-i circumscrie realismul : „Creangă e atît de realist, încît unele din poveştile lui sînt aproape lipsite de miraculos, care îngăduie povestitorului să-i înzestreze pe eroii săi cu însuşiri sufleteşti şi trupeşti pe măsura omenească". În *Harap Alb* sau în *Dănilă Prepeleac*, în *Capra cu*

trei iezi sau în *Soacra cu trei nurori* întîlnim personaje foarte asemănătoare cu țăranii din Humulești, satul natal al scriitorului. Vorbirea lor e presărată cu proverbe și zicători, modul de viață, gîndirea și mentalitatea sînt acelea țărănești, fie că eroii sînt feciori de împărat, fie că sînt diavoli, fie că sînt niște biete animale. Senzația e mereu de autenticitate, de ficțiune în limitele realului, mai exact, ale spațiului țărănesc din Munții Neamțului. Creangă umanizează fantasticul, îl aduce la dimensiunile universului rural. Eroii săi, ca și humulești, deși luînd întruchipări supranaturale, se duc la pădure și la secerat, înjugînd boii la carul încărcat cu unelte ale industriei casnice, se tîrguiesc sau se ceartă, sînt gospodari harnici sau pierde-vară, isteți sau prostănaci. De aici, valoarea de tablou antropologic și etnografic a poveștilor și atmosfera de voioșie și pornire spre rîs, care izvorește, cel puțin în parte, tocmai din această reducție a miraculosului, din minimalizarea lui.

Aflîndu-se mereu într-o dispoziție jovială și numai cîteodată caustică, avînd o excepțională înzestrare de a auzi bine vorbirea țărănească vie, Creangă imprimă poveștilor un caracter scenic, dramatic. Mijlocul de caracterizare, notează exegetul său major, G. Călinescu, nu este analiza, ci desfășurarea dramatică. „În narațiuni, Creangă ca povestitor joacă pe rînd toate personajele, căci poveștile sînt aproape în totalitatea lor dialogice, vorbite". Capra devine o mască simbolizînd tipul feminin vorbăreț și certăreț, după cum cocoșul din *Punguța cu doi bani* simbolizează tipul isteț, revendicativ în spiritul dreptății și adevărului. Ambele povești nu sînt lipsite de un substrat satiric, dar ceea ce domină în opera humulești-teanului este umorul, voia bună, spiritul hîtru ; lui îl place să rîdă de alții cu voioșie, precum rîde și de sine. Rîsul acesta capătă nu o dată proporții homerice, conferind o altă trăsătură fundamentală poveștilor lui Creangă. Scriitorul care procedează de obicei prin reducerea miraculosului la proporții diurne, cultivă în același timp fabulosul, implicînd uneori și nuanța grotescă. Dracul din *Dănilă Prepeleac* se apucă de torțile cerului, „cască o gură cît o șură, și, cînd chiuie o dată, se cutremură pămîntul, văile răsună, mările clocotesc și peștele din ele se sperie". Însoțitorii năsdrăvani ai lui Harap Alb, deși se căinează ca niște țărani din Humulești, apar într-o imagine individualizată de jovialitatea populară, proiectînd lucrurile gigantic, la dimensiuni capabile să provoace nu spaima, ci rîsul gros, hohotitor. Primul care se amuză copios e autorul însuși, contaminîndu-și de îndată ascultătorii. Astfel, Gerilă „avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase dobălă-

zate". Flămînzilă era „o namilă de om", care „mînca brazdele de pe urma a 24 de pluguri şi tot atunci striga în gura mare că crapă de foame". La rîndul lui, Setilă era „o arătare de om" care „băuse apa de pe 24 de iazuri şi o gîrlă pe care umblau numai 500 de mori şi tot atunci striga că se usucă de sete". Puşi la încercare de împărat să consume cantităţi imense de mîncare şi băutură, eroii le fac să dispară într-o clipită. Pagina e dintre cele mai profund homerice : „Şi atunci unde nu începe Flămînzilă a cărăbăni deodată în gură cîte o haraba de pîne şi cîte o ialoviţă întreagă, şi răpide mi ţi le-a înfulicat şi le-a forficat, de parcă n-au mai fost. Iar Setilă dînd fundurile afară la cîte o bute, harp ! ţi-o sugea dintr-o singură sorbitură, şi răpede-răpede mi ţi le-o supt pe toate de-a rîndul, de n-a mai rămas nici măcar picătură de vin pe doagă". Iar Ochilă capătă atributele unui ciclop grotesc, într-o pagină de absurd modern demnă de jocularitatea unui Rabelais ori Sterne. Peste tot, hiperbolizarea realităţii reprezintă o altă sursă de comic după aceea a minimalizării miraculosului.

Lumea poveştilor lui Creangă e tratată potrivit caracterologiei clasice, eroii fiind buni sau răi, Harap Alb, spre exemplu, cumulînd bunătatea, vrednicia, vitejia, în opoziţie cu Spînul, viclean, rău, înfumurat şi răzbunător. Polaritatea aceasta e de regăsit în *Soacra cu trei nurori*, *Punguţa cu doi bani* sau *Fata babei şi fata moşneagului* şi, mai tîrziu, în *Amintiri din copilărie*, a doua operă capitală a scriitorului. Ea configurează „primul roman al copilăriei ţărăneşti în literatura noastră", care ne introduce, de astă dată, nemijlocit în universul satului moldovean de pe la mijlocul secolului trecut. Povestitorul e acelaşi spirit hîtru, voios, mimînd aceeaşi excelentă oralitate, poate acum cu mai multă culoare locală, etnografică. Evenimentele, foarte abundente, se înscriu în două mari categorii, una ţinînd de viaţa mai generală a satului, cealaltă de viaţa eroului-povestitor, om cam anapoda, de tipul Păcală ori Nastratin. Sînt evocate tradiţii şi obieciuri (tăiatul porcului, umblatul cu plugușorul, prînzurile şi hramurile, şezătorile şi clăcile), instituţii (şcoala, biserica) şi moravuri(prinderea cu arcanul la oaste, năravurile clericilor) şi momente, le-aş zice tipice, care compun biografia copilului : fuga de la şcoală, îmbolnăvirea de rîie, furatul cireşelor, scalda, isprava cu pupăza dusă la tîrg spre vînzare etc. Autorul continuă să răstoarne şi în *Amintiri* sacul fără fund al paremiologiei populare, să vadă unele scene la modul fabulos, homeric, precum aceea cînd Oşlobanu încarcă în spinare dintr-odată un car cu lemne sau cealaltă cînd, cu picioarele în tavan, personajul grotesc lasă să cadă din turetcile cizmelor uriaşe cantităţi de fasole furată. Tonul e adesea şăgalnic şi uneori auto-

Scanned with OKEN Scanner

ironic sau ambiguu, trăsătură specifică mai ales povestirii *Moş Nichifor Coţcariul*, „întîia mare nuvelă românească de atmsoferă şi din care se trage toată nuvelistica noastră modernă". Ceea ce frapează aici, în afara tratării realiste a subiectului, este vorbirea în doi peri, cu două înţelesuri, întreaga bucată fiind construită pe arta echivocului. Conversaţia dintre căruţaşul mehenghi şi tînăra evreică, în timpul nopţii cît au rămas în pădure, indică gradul înalt de fineţe al unei vorbiri care oscilează între candoarea jucată şi spiritul faceţios, fără să cadă vreun moment în vulgaritate. *Moş Nichifor Coţcariul* e o chintesenţă de umor, decantat aici cu poezie. În acelaşi timp, nuvela ne pune în faţa unei metafore-cheie a operei lui Creangă şi anume aceea a drumului, semnalabilă în mai toate poveştile, ca şi în *Amintiri*. Trama epică sau aceea dramatică se ţes de-a lungul unui drum aproape obligatoriu al eroilor, ca şi în alte capodopere ale literaturii universale de la *Odiseea* la *Parsifal*. Harap Alb sau Ivan Turbincă, Dănilă Prepeleac sau fata babei şi fata moşneagului, precum şi, în parte, autorul-povestitor se află angajaţi în cîte o călătorie pe firul căreia se canalizează întreaga naraţiune. Drumul e un fel de axă evenimenţială, pilon epic şi mijloc de verificare morală, prilej de spectacol, dar şi de amplă desfăşurare a acelui spirit ludic care dă operei o tonalitate robustă. Departe de a fi un „talent necioplit" şi un „autor poporal", scriitorul ne apare ca un talent rafinat, ca un mare artist, greu de definit în densitatea lui arhaică şi modernă totodată, ale cărei subtilităţi continuă să deruteze pe critici.

Cînd Titu Maiorescu exemplifica „romanul popular" cu opera humuleşteanului se gîndea în primul rînd la structura şi duhul ei folcloric. Critica posterităţii i-a adăugat homerismul şi umanismul renascentist. Aici trebuie situat realismul lui Creangă, a cărui operă „este o expresie monumentală a naturii umane, în ipostaza ei istorică ce se numeşte poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuşi, surprins într-un moment de genială expansiune" (G. Călinescu).

Celălalt exemplu dat de Maiorescu în articolul *Literatura română şi străinătatea* este **Ioan Slavici** (1848—1925), scriitor care se apropie considerabil de proza de observaţie europeană. Prin formaţia lui la şcolile germane, era un adept al romanului pedagogic, ale cărui influenţe se văd în prima sa scriere importantă *Popa Tanda* (1874), dar şi a *Bildungsromanului*, despre care îi vorbea cu vădită înclinaţie lui Iacob Negruzzi : „În roman însă şirul acţiunilor nu este determinat. Este o istorisire, care poate începe cu naşterea şi sfîrşi cu moartea eroului. Pretind dar altceva de la roman : ca el să arate desfăşurarea caracterului, să ne spună nu

numai cum sînt, ci totodată și cum, în urma căror înrîuriri, au ajuns caracterele a fi precum sînt. Această desfășurare premeditată o numesc eu formare, deosebind-o de simpla zugrăvire. Eu cer de la roman ca el să zugrăvească ce el a format" (10 martie 1874). Ideea va fi tradusă întocmai, pe un spațiu redus, în *Budulea taichii* (1880), unde urmărim succesiunea etapelor spectaculoasei cariere a lui Huțu, pe care ambiția părintească, punînd stăpînire pe sufletul de țăran tenace al băiatului, îl împinge pe scara socială, cu mult mai sus decît intenționase.

Deși considerat nuvelist și povestitor, cum și este în multe din scrierile sale, Slavici ascunde o vocație de romancier, detectabilă înainte de toate în *Moara cu noroc* (1881). De la tema oarecum naivă din *Popa Tanda* și de la istorisirile de dragoste, uneori cam folclorizante și decorative, autorul ajunge la o ținută sobră de prozator obiectiv, tratîndu-și personajele cu „răceală", cu detașare, mișcîndu-se pe cîteva planuri, sondînd psihologiile într-un conflict dramatic și conducîndu-și acțiunea pînă la efecte de roman senzațional, depășind nu numai dimensiunile, dar și suflul epic al nuvelei. Slavici excelează în construcția diferențiată a eroilor, ca și în observarea complicațiilor de ordin interior, printr-o viziune mai adîncă, mai adecvată, a sufletului uman. Ghiță (din *Moara cu noroc*) nu e pur și simplu împătimitul de aur, după cum Lică Sămădăul nu e un tîlhar de drumul mare și atîta tot. Mișcările sînt sinuoase, oscilante, ezitante, cînd retractile, cînd ferme, la primul ; acoperite, insinuante, ironice, poruncitoare, trucate, fascinante, alternînd cinismul sîngeros cu farmecul de o clipă, la al doilea. Slavici e un realist mai modern, apropiindu-se de naturalism prin reacția fiziologică și comportamentul personajelor, prin scenele dure, ce vor fi moștenite de romancierul din secolul următor, Liviu Rebreanu. Dealtfel, autorul lui *Ion* va fi legatarul universal, căci întreaga atmosferă a satului și orășelului ardelean, ideea de frescă socială, ciocnirile violente, modul de a înscena epic le vom regăsi la el, evident potențate de un talentat mai viguros, de o rară capacitate de construcție, ce beneficiau de o experiență a trecutului și de însăși evoluția literaturii române. La aceasta contribuise Slavici nu numai cu nuvelele bătînd înspre apele mării epice, dar cu un roman aievea, *Mara* (1894), despre care în epocă s-a făcut prea puțin caz în comparație cu opera altor confrați. Nucleele germinative din *Budulea taichii* și *Moara cu noroc* se dezvoltă multiplicînd planurile pînă la reconstituirea unei remarcabile fresce sociale, destinele personajelor se înmulțesc și se diversifică, după cum și problematica devine mai stringent actuală. Povestea de dragoste a Persidei cu Natl, ce putea să alunece într-o

sentimentală romanță, urmează o evoluție în care sînt implicate elemente cu mult mai numeroase decît poezia incipientă și trecătoare a sentimentului. Slavici se preocupă, ca și Balzac, de suportul social pe care se reazimă relațiile dintre cei doi tineri, și în genere dintre personajele romanului, de influența, mai degrabă, de presiunea pe care o exercită mentalitatea asupra afectelor. Înconjurați de ostilitatea opiniei publice, înrăită de prejudecăți, fiica precupeței și fiul măcelarului fac gestul temerar de a pleca la Viena, unde se căsătoresc fără binecuvîntarea părinților. Simplificată, istoria s-ar fi putut încheia aici. Dar scriitorul cunoaște bine psihologia eroilor săi, care a fost marcată adînc de o educație, din hotarele căreia nu pot, pînă la urmă, ieși. Aceasta, în fond expresie a societății, determină „cumințirea" celor doi tineri, întoarcerea lor acasă și continuarea unei căsnicii dintre cele mai prozaic-burgheze. Ceea ce reușește Slavici este să descopere incidența dintre psihologic și social, dialectica raporturilor dintre individ și colectivitate, care imprimă în mare măsură direcția de mișcare a doctrinelor umane. Caracterologic, Mara, precupeața, e o remarcabilă figură din familia avarilor, net circumscrisă prin gesturile tipice ale unei patimi arghirofile crescînde, pe care o justifică prin iubirea pentru copii. Ioan Slavici înlocuiește schema personajelor bune și rele, prezentă încă și la contemporanii lui, inclusiv la Creangă, cu viziunea realistă a complexității sufletului omenesc. El sparge tiparele fixității caracterului clasic, observă schimbările evolutive, raportate la același fond comun, care ține de educație și de morală, precum și de particularitățile individuale. Persida e gingașă, comunicînd o noblețe a dragostei, dar e sfîșiată și de ambiții, devenind cu timpul un suflet aspru, tot mai înrudită cu mama ei, Mara ; Natl, de asemenea, îmbină curajul cu lașitatea, sacrificiul cu părerea de rău, tenacitatea cu indolența și supunerea. Cît privește viziunea ansamblului, Slavici demonstrează un realism de aceeași adîncime, știind nu numai să descrie diversele medii, dar să recreeze o atmosferă, un fundal pe care sînt proiectați eroii. Aceștia n-ar fi așa de convingători dacă autorul nu ne-ar face să vedem piața unde-și vinde Mara „vornoviștii", mînăstirea minorităților unde-și încredințează fiica spre aleasă educație, tîrgul de toamnă de la Arad, culesul viilor, tradițiile munților și ale breslelor care, fiecare în parte, ne sporesc senzația de a percepe o realitate nemijlocită.

Nici unul dintre scriitorii momentului, cochetînd cu romanul și chiar izbutind în această direcție, nu dispuneau de înzestrările epice ale lui Slavici. El proiectează imaginea unei lumi, aceea a tîrgoveților, a micilor negustori și a „beamterilor" (în fond lumea

lui), fără să se înduioșeze și fără să deteste, fapt aproape excepțional pentru structura noastră de povestitori, cu disponibilități lirice și polemice. N. Filimon, excelent portretist al tipului de ciocoi, nu-și putea lepăda cu totul mantia romantică a timpului, Duiliu Zamfirescu n-a reușit nici el să renunțe la „parti-pris"-uri, C. Mille manifesta o atitudine prea obedientă față de ideile lui Zola. Spre deosebire de ei, Slavici oferă în istoria romanului românesc primul model de obiectivitate epică. Reflectînd o realitate, scriitorul a dobîndit caracterul infailibil și calmul imperturbabil al creatorului. În chip explicit, el nu apără și nu acuză pe nimeni, observă, pătrunde în ungherele conștiințelor și în miezul dramelor, le urmărește evoluția. Și notează. Slavici intuia astfel romanul obiectiv, îl crea cu robustețea talentului său țărănesc, aspru, bolovănos, dur, instituind parcă un blazon al familiei prozatorilor ardeleni din secolul XX. Aceștia, începînd cu Liviu Rebreanu și I. Agîrbiceanu, continuînd cu Pavel Dan pînă la cei mai tineri, au ieșit din experiența prozei lui Slavici, precum prozatorii ruși, contemporani cu Dostoievschi, din *Mantaua* lui Gogol. Autorul *Marei* deschidea, în momentul 1880—1900, poate cea mai largă poartă spre viitorul romanului românesc.

Fără a fi stăruit asupra conceptului de realism pe care-l întruchipează atît de strălucit în operă, **I. L. Caragiale** (1852—1912) a notat „cîteva păreri" în articolul cu același nume, unde, alături de problema talentului, se oprește și asupra raportului dintre „infinitul mare" și „infinitul mic", adică dintre ideal și real. El remarcă mai întîi variabilitatea oglindirii („Cîți stropi de rouă între cer și pămînt, atîtea oglinzi mișcătoare și atîtea ceruri ; asemenea, cîți oameni, atîtea suflete și tot atîtea lumi"), pentru ca să pună accentul pe realitatea obiectivă și imediată, ca izvor al operei de artă : „Și iată dar de ce, mai mult decît tot universul cel mare ne interesează universul cel mic ; fiindcă cu cît cel dintîi se înalță și se depărtează tot mai mult de noi, cu atît cel de-al doilea se adînceste și ne pătrunde : unul se-ntinde, celălalt se strînge ; unul *este*, celălalt *suntem* — *estele* acela e o idee, numai acest *suntem* ni-i singura realitate". Ideea va reveni într-o scrisoare către esteticianul Mihail Dragomirescu, insistîndu-se mereu asupra actului substanțial al oglindirii, al calității lui de absorbție și transfigurare artistică, singura care-i poate asigura trăinicia.

Caragiale vorbea și el în numele unui realism clasic, dacă nu în numele unui clasicism, ce se face vizibil atît în concepția sa despre artă, cît, fie și limitat, în opera sa literară. El manifesta un acut interes pentru om și foarte rar unul pentru mediu, pentru natură. Caracterele lui sînt fixe, compoziția e foarte strînsă și

acțiunea se consumă rapid : „ea începe de obicei cînd conflictele sînt aproape de rezolvare, cînd termenii problemei s-au produs toți. Caragiale redă explozia“ (G. Ibrăileanu). Repulsia față de invazia lirică, grija permanentă pentru concizie, pentru o artă lucidă, echilibrată, pentru cuvîntul cel mai potrivit izvorăsc din aceeași concepție. Opera lui Caragiale se constituie ca o sinteză dintre viziunea tipologică clasicizantă și minuția neobișnuită a observației. Scriitorul e un mare creator de viață, poate singurul din literatura română care face concurență stării civile. Comediile sale cele mai importante, *O noapte furtunoasă* (1879) și *O scrisoare pierdută* (1884) reprezintă o galerie de tipuri ale vieții sociale și politice și o frescă de moravuri din ultimul pătrar al secolului trecut. Caracterele clasice continuă să existe, însă bine înrămate în coordonatele realiste de spațiu și timp, ceea ce conferă o nouă dimensiune satirei și în genere artei caragialiene. Jupînd Dumitrache din *O noapte furtunoasă* întrunește atributele ridicole ale încornoratului credul și ale gelosului impulsiv. În același timp, burghezul acesta de mahala, bogat, mărginit și incult, e stăpînit de o mare vanitate, aceea a cultivării „onoarei sale de familist“, Veta, soția lui, e și ea femeea de mahala, adulterină, blajină și melancolică, superstițioasă, dar nu lipsită de abilități, ca și de oarecare capacitate de afecțiune. Chiriac, „omul de încredere“, întregește triunghiul conjugal, temă frecventă în opera lui Caragiale, speculînd sentimentele Vetei și naivitatea lui Jupîn Dumitrache, apărîndu-i cu convingere onoarea de familist, împotriva oricărei alte instrusii. Cu Rică Venturiano și cu Zița, fundalul clasic se estompează și mai mult, în prim plan situîndu-se particularitățile sociale și morale ale epocii. Rică nu e atît un curtezan ghinionist, cît o caricatură a liberalismului, a democratismului sforăitor, care-și pune amprenta pînă și pe declarațiile sale amoroase, comunicate într-un stil umflat, franțuzit, latinizant, administrativ, tautologic. Comicul de limbaj constituie poate prima componentă a strălucitului stil comic al lui Caragiale.

Schema triunghiului conjugal e reluată în *O scrisoare pierdută* (pornită poate dintr-o idee din *The purloined letter* a lui Poe, autor tradus de Caragiale), comedie legată și mai strîns de moravurile politice ale vremii. Triadei Jupînd Dumitrache, Veta, Chiriac îi corespunde Zaharia Trahanache, Zoe, Ștefan Tipătescu, personaje aparținînd unei categorii sociale superioare și, anume, elitei orașului de provincie. Un vanitos credul este și Trahanache, dar, în același timp, omul puterii statornicite, o mînă de fier a politicii locale. Canalie, Cațavencu este pe deasupra și un monument de incultură, de fals patriotism și demagogie lacrimogenă, în vreme ce

omologul său, Dandanache (mai norocos în şantajul cu altă scrisoare găsită, a doua) e un ramolit şiret. Mai fiecare personaj poate fi redus la o trăsătură fundamentală definitorie : Farfuridi, cu amicul său Brînzovenescu care-l admiră, formează un cuplu de imbecili amintind de Bobcinski şi Dobcinski, Zoe, o femeie voluntară şi energică. Tipătescu, un bărbat inteligent şi lucid, prea lesne corupt de mediu, Pristanda, un instrument servil, debitînd cele mai delicioase automatisme verbale. Last but not least, Cetăţeanul turmentat, afabil şi jovial, leagă şi dezleagă iţele piesei ca un grotesc deus ex machina.

Spiritul de observaţie al scriitorului pătrunde incisiv, depăşind schema morală şi ajungînd să picteze un grotesc tablou al parvenitismului autohton, văzut în manifestările lui cele mai flagrante. Caragiale adoptă în esenţă poziţia lui Maiorescu şi a Junimii. El întreprinde o critică a „formelor fără fond", a crizei de inautenticitate prin care trecea în acea fază societatea burgheză românească, de la micul amploaiat pînă la simandicoasele personaje din „high-life".

Comediile se întregesc în timp cu momentele şi schiţele, proze scurte care structural alcătuite preponderent din dialog se subsumează tot genului dramatic. Ironia loveşte în continuare semidoctismul şi proasta creştere *(Domnul Goe, Vizită)*, imoralitatea conjugală tacit consimţită *(25 de minute, Mici economii, Diplomaţie)*, sistemul de intervenţii şi nepotismul *(Lanţul slăbiciunilor, Bacalaureat)*, demagogia şi tirania politică *(Tempora)*, administraţia birocratică *(Urgent)*, neseriozitatea „lumii bune" *(Telegrame)*, fripturismul şi falsa intelectualitate *(Intelectualii)*, pedagogia rudimentară *(Un pedagog de şcoală nouă)*, moravurile şi stilurile gazetăreşti *(Reportaj, O cronică de Crăciun, Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii)* etc. În centrul acestor mici scenete stă un personaj simbolic, Mitică, privit cînd cu îngăduinţă, cînd cu severitate. El este bucureşteanul „par excellence", stîlp de cafenele, unde bîrfeşte şi calomniază *(Amici)*, fanfaron şi lăudăros *(Amicul X)*, zăpăcit şi prost crescut *(Petiţiune)*, avînd mania discuţiilor politice *(O lacună)* şi suferind de obicei de incontinenţă verbală, într-un stil prolix, cacofonic şi agramat.

Toată această faună pe care n-am numit-o decît în parte şi care nu ilustra decît gravul decalaj dintre esenţă şi aparenţă al unei categorii sociale apărute şi ridicate odată cu liberalismul burghez se preta de minune caricaturii, modalitate realistă ce ne duce cu gîndul la Daumier. Dispunînd de un simţ mimetic excepţional, Caragiale a folosit-o sub forma parodiei enorme. Ce reprezintă altceva biletul de amor trimis de Rică Venturiano, discursul descusut

Scanned with OKEN Scanner

și inept al lui Farfuride și cel căptușit de lacrimoase ilogisme, la fel de inept, al lui Cațavencu, decît parodii și totodată caricaturi ale politicianismului veros, ale prostiei agresive și semidoctismului patent ? Că scriitorul a creat un veritabil dicționar flaubertian al ideilor primite, satirizînd civilizația burgheză și mahalaua intelectuală este o opinie întru totul acceptabilă. Caragiale are un dar unic de a imita stilurile cele mai diverse și, prin detașare ironică, de a le denunța clișeele. Comicul de limbaj (automatismele verbale, scîlcierea sau folosirea inadecvată a cuvintelor) se dezvoltă în piesele de teatru, dar și în „momente", unde vorbirea scorțos latinizantă se întîlnește cu cea afectat franțuzită, stilul reportajelor de senzație cu acela al procesului verbal, stilul siropos cu stilul patetic.

Arta lui Caragiale este cum nota unul din editorii lui, criticul Paul Zarifopol, „o artă vorbită și mimetică", artă fundamental dramatică. Autorul mînuiește excelent amintitul comic de limbaj, ca și comicul de situație, qui-pro-quo-ul și știința compunerii numelor, procedee ale comediei clasice realiste (au fost numiți ca afini Scribe, Labiche, V. Sardou), dar și dialogul în dialog, „suspens-ul", tehnici mai noi ale artei teatrale. Interesul lui pentru paiațeriile antice, ca și efortul de a face o cît mai mare economie de cuvinte, indică în Caragiale, s-a spus, un precursor al teatrului modern. „Artistul — tot Paul Zarifopol observă — nu știe cum să scape de vorbă, ca să-și arate cît mai direct figurile care debordează încetineala și uscăciunea abstractă a cuvîntului". De aici tendința de a generaliza dialogul și de a pune un mare accent pe mimică și pe jocul de scenă, printr-o adevărată pulverizare a frazei proliferante. Dialogul devine uneori monosilabic, precum în *Căldură mare*, schiță în care se manifestă propensiunea autorului pentru comicul absurd, în alt chip însă decît la promotorii lui din secolul nostru, deși Eugène Ionesco se așează în certa lui descendență. Caragiale vizează mai curînd ilogismul prin imprecizia întrebărilor și răspunsurilor, generatoare de situații comice, și nu afirmarea unei filozofii.

Prefigurînd într-un anume sens teatrul modern, scriitorul rămîne totuși un om al epocii lui, atît prin realismul comediilor și schițelor, cît și prin receptivitatea la naturalism, care se face simțit în nuvele și în drama *Năpasta*. Nu era o simplă înnoire a modalității literare, ci o trecere de la grotesc la dramatic, o abordare a realității dintr-un alt unghi, care ne relevă noi valențe ale scriitorului. El este preocupat acum de investigarea adîncurilor sufletești, a stărilor de subconștiență și a transmisiunilor ereditare. În *O făclie de Paște*, *În vreme de război*, *Păcat*, eroii sînt maniaci, paralitici, degenerați, sadici, incestuoși, criminali. Leiba Zibal, atins

de paludism, e stăpînit de frica ancestrală a evreului şi obsedat de imaginea fioroasă a lui Gheorghe, sluga care-l ameninţase cu moartea. Au loc în dugheana lui discuţii despre atavism, alcoolism, nevroze, apare un nebun fioros, arestat de jandarmi pentru că omorîse un copil. Pe acest fond, imaginaţia lui Zibal ia forme terifiante, însă bolnavul trece de la o extremă la alta, de la groază la o stare de calm şi seninătate. Numai aşa poate el să priponească de butucul porţii „mîna mare şi vînjoasă" a lui Gheorghe şi apoi s-o ardă pe încetul cu lampa de gaz. Şi calmul e o stare maladivă pentru că Zibal, avînd în ochi imaginea mîinii umflate şi a degetelor încovoiate, porneşte năuc pe drumuri să se creştineze.

Drama *Năpasta,* cu subiect din mediul rural, aduce şi ea în scenă un nebun, pe Ion, osîndit fără vină şi care scăpat din ocnă se sinucide, şi un caz de tenacitate singulară, o femeie, Anca, ce se căsătoreşte cu ucigaşul bănuit al soţului ei numai spre a putea descoperi crima şi a o pedepsi. Ceea ce reuşeşte la capătul unei existenţe silite şi totuşi destul de puţin convingătoare.

Naturalismul, grefat pe structura clasică a formaţiei scriitorului, nu-l împiedică pe iubitorul şi traducătorul lui Edgar Poe să facă incursiuni şi în teritoriile fantasticului. Caragiale scrie nuvele pline de pitoresc şi perfect construite, ca *Hanul lui Mînjoală, Kir Ianulea* sau povestea echivocă *Calul dracului.* Dar la Caragiale „fantasticul nu este exploatat ca viziune, ci apare ca ciudăţenie uşoară" (Paul Zarifopol). *Hanul lui Mînjoală* se desfăşoară în calda atmosferă ambiguă a unei poveşti populare în care personajul principal crede a fi fost victima unor farmece de dragoste a căror sursă poate fi detectată în propria-i senzualitate. Iar în *Kir Ianulea,* reluată după povestirea lui Machiavelli despre Belfagor, *Il diavolo che prese moglie,* reface un univers balcanic-oriental plin de culoare, pentru a pune în valoare superioritatea femeii asupra diavolului. Eroii sînt umanizaţi ca la Creangă, ei făcînd parte dintr-o foarte colorată, pitorească, lume orientală, care l-a ispitit adesea pe scriitor.

Autorul *Nopţii furtunoase* rămîne în chip funciar un realist, un creator neîntrecut de tipuri, a cărui operă izbeşte prin oralitate, prin gama infinită a vorbirii umane şi în special citadină, pe care Caragiale o stăpînea cu aceeaşi forţă cu care Creangă stăpînea vorbirea ţărănească. Prin excelenţă dialogic şi mimetic, scrisul lui Caragiale aparţine unui artist înrudit cu Flaubert nu numai prin ura locurilor comune, dar şi prin pasiunea lucidă şi legea severă a artei sale. Nimeni în literatura română nu a trăit chinurile creaţiei şi nu a avut spaima hîrtiei albe ca acest geniu al caricaturii, comparabil cu cei mai mari comediografi ai lumii.

Scanned with OKEN Scanner

Cel care susţinea la Junimea, în modul cel mai convingător, după Titu Maiorescu, ideea realismului clasic, a unui realism clasic evoluat, era **Duiliu Zamfirescu** (1858—1922). Pentru el, ca nuvelist şi romancier, „arta stă tocmai în alegerea adevărului", scriitorul propunîndu-şi „de a-ţi da iluzia cea mai intensivă despre realitatea vieţii". A crea înseamnă a face oameni vii : „Intriga, studiul în detaliu al sentimentelor, dialogul, limba au un singur scop : acela de a da aparenţa de realitate". Aceasta însă e văzută în planul idealităţii şi al unei naturi armonice care trebuie selectată dintre formele oarbe, nearmonice. Exemplul ce revine de fiecare dată sub pana scriitorului român este Tolstoi, în a cărui admiraţie s-a găsit întotdeauna şi pe care-l consideră, în limbajul confuz al epocii, ca reprezentant al „naturalismului" rusesc. Deşi va fi adversar al romanului francez de tip Zola (acesta e situat în categoria „veteranilor psihologi"), Duiliu Zamfirescu nu rămîne la ideea unui realism idealizant, pentru care pledau într-o mai mică sau mai mare măsură o seamă de publicişti. El însuşi ctitor al romanului românesc, autorul *Vieţii la ţară,* are intuitiv o viziune balzaciană asupra tipologiei sociale, a societăţii înalte, care oferea un fertil cîmp de observaţie scriitorului. Spre deosebire de Titu Maiorescu, oricum restrictiv în teoria sa asupra romanului popular, prin limitarea zonei tematice la „clasele de jos", Duiliu Zamfirescu se dovedeşte partizanul unui realism deschis, antiidilic.

Mai ales în corespondenţa cu Titu Maiorescu, scriitorul diplomat revine asupra raportului dintre creaţie şi analiză, asupra obiectivităţii (în spiritul lui Flaubert, pe care nu-l gustă !), asupra valorii documentului autentic, prin reproducerea în romanul *În război* a unui ordin de zi dat de generalul Cernat. Toate acestea conduc spre un realism, cum spuneam, evoluat, care se resimţea de marile experienţe româneşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Un realism păstrîndu-se la distanţă faţă de naturalismul lui Zola, distingînd între tip şi caz, conform teoriei aristotelice a verosimilului, dar, în acelaşi timp, receptiv la adevărul vieţii, nestilizat, întrucît „pasiunea, vorbind, curge necontrolată ; un dialog între doi oameni, care nu sînt de hîrtie, trebuie să cuprindă repetiţii ; gîndirile naive sunt foarte aproape de cele banale". Ideea „naturii şi a imitaţiunii în tot ce are armonic" nu-l determină pe Duiliu Zamfirescu la o înfrumuseţare a realităţii, ci numai la un echilibru, la o evitare a „exceselor". Opinia lui despre modul cum trebuiesc înfăţişate personajele îl apropie mai curînd de tehnica „procesului verbal", adică de un realism care se învecinează cu naturalismul şi pe care nu-l reprezintă întotdeauna în planul operei de creaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Teoretic, autorul *Vieţii la ţară* se îndepărtează mai mult ca oricare dintre scriitorii Junimii de viziunea clasicizant-idilică, venind în întîmpinarea marii proze româneşti de observaţie obiectivă şi, în primul rînd, a lui Liviu Rebreanu. Noţiunile pe care le vehiculează Duiliu Zamfirescu (adevărul vieţii, obiectivitatea, indicarea ca sursă de inspiraţie a societăţii în întregul ei, tipicitatea, individualizarea personajelor prin limbaj, documentul autentic etc.) revelau o nouă etapă a conceptului de realism, cînd el se găsea la noi pe deplin cristalizat, o vîrstă de maturitate, care-şi va da roadele în planul romanului abia după primul război mondial.

Duiliu Zamfirescu este un poet notabil, dar mai stăpîn pe uneltele lui şi mai norocos, ajungînd să reprezinte un moment într-adevăr semnificativ în istoria literaturii române este prozatorul, el singur fiind dealtfel conştient de lucrul acesta. Încă din epoca debutului, a romanţioaselor povestiri ca *Amintiri din vremuri,* — se observă dorinţa mereu mai vie a tînărului şi înclinaţia sa de a scrie roman. El se află într-un permanent exerciţiu, şi pînă să dea *Viaţa la ţară* (1894—1895), eşuează, nu fără folos, de cîteva ori. Cîmpul era cu desăvîrşire deschis şi aproape totul trebuia construit. Cu excepţia lui N. Filimon, aparţinînd unei epoci anterioare, a cîtorva încercări mai recente, genul cel mai modern şi cel mai apreciat de publicul cititor absenta din literatura care dăruise lumii, prin Eminescu, Creangă şi Caragiale, scriitori de valoare universală, Duiliu Zamfirescu trăieşte efectiv tentaţia romanului, fapt care face să treacă în plan secund pe poet şi pe nuvelist. Parcă vrînd să răspundă unei întrebări ce se punea atunci în literatura română, şi anume : „De ce nu avem roman ?“, scriitorul-diplomat îşi concepe opera ca o replică la timiditatea şi scepticismul contemporanilor. Şi curios este că nu-şi dezvoltă pledoaria, ca C. Mille, de exemplu, pe urmele naturalismului francez, ajuns acum la apogeu, ci împotriva lui, propunînd un tip de roman realist, înrudit cu Balzac şi mai ales cu Tolstoi. Aceasta în teorie ; cînd proiectează o frescă a societăţii româneşti de-a lungul a cîtorva decenii, adoptă formula romanului ciclic şi ideea de generaţie şi de ereditate, al căror prestigiu literar venea, se ştie, de la E. Zola. Scriitorul nu se găsea la prima lui contradicţie.

„Romanul Comăneştenilor“ urmăreşte destinul unei familii în diverse etape, care ar ilustra categoria mai largă de „cădere a neamurilor şi ridicare a noroadelor“, şi mai apoi de „regenerare“ a vechii boierimi în războiul de independenţă, iar mai tîrziu în lupta pentru unitatea naţională. Problema împrospătării biologice,

Scanned with OKEN Scanner

căsătoria unui ultim Comăneştean cu o fată sănătoasă de la ţară este explicită. Pe de altă parte, îndrăzneaţa viziune epopeică a scenelor de masă, a desfăşurării de ample panouri istorice, cu unele interpretări sociologice *sui-generis*, ne conduce spre romanul tolstoian, pentru care autorul român a nutrit cea mai mare admiraţie. O asemenea schemă de construcţie epică se detaşa cu evidenţă, ca noutate şi amploare, de stadiul nuvelistic de atunci al prozei româneşti. Din păcate, Duiliu Zamiferscu nu dispunea şi de o forţă creatoare pe măsura voinţei lui de a scrie roman şi a opiniilor sale estetice, întru totul remarcabile. Ciclul nu are pe de-a-întregul acoperire, personajele nu beneficiază totdeauna de „obiectivitatea" pe care şi-o atribuie scriitorul, puterile lui scad după primele sute de pagini. Semnificaţia gestului rămîne deosebită, şi nu numai ea. *Viaţa la ţară*, *Tănase Scatiu*, *În război* sînt romane de certă valoare, procurînd încă satisfacţie cititorului, reprezentînd în acelaşi timp un prag în literatura noastră. Prin mişcarea mulţimilor de ţărani, mînate parcă de un duh sîngeros al răzbunării şi al dreptăţii ca, de pildă, în înfruntarea cu Tănase Scatiu, şi prin modul crud în care sînt chinuiţi răzvrătiţii, Duiliu Zamfirescu anunţă *Răscoala* lui Liviu Rebreanu ; prin atmosfera patriarhală şi senină de conac boieresc — şi scriitorul e un bun creator de atmosferă ! — prin lirismul şi delicateţea de sentiment pusă în zugrăvirea naturii şi a iubirii, el prefigurează romanul lui Ionel Teodoreanu. Dacă autorului i se reproşează felul excesiv polemic în care a conceput personajul parvenitului Tănase Scatiu, sau idilismul unor ţărani, ca baciul Micu, în schimb, i se recunoaşte capacitatea de a descifra sufletul feminin într-o realizare antologică, aşa cum apare tuturor figura Saşei Comăneşteanu. Scriitorul are vizibile aptitudini de observator al unor variate categorii şi medii sociale (excelentă atmosfera cantonamentului ofiţeresc din romanul *În război*) şi un viu simţ al limbii, ştiind să-şi asculte personajele.

În epoca 1880—1900, pe fundalul polemicii dintre partizanii „artei pentru artă" şi ai „artei cu tendinţă", preferinţele se orientează tot mai acuzat spre forma cea mai nouă a realismului, pe care o reprezenta naturalismul francez, în frunte cu E. Zola. Aceasta nu însemna o abandonare a lui Balzac, ci dimpotrivă. Opţiunea avea loc de fapt între viziunea idealizantă a realităţii (clasică sau romantică) şi aceea lucidă, concordantă cu veacul ştiinţelor şi al filozofiei deterministe. Ar fi foarte greu să detaşăm din discuţie numai pledoariile „pure" pentru realism, întîi pentru că

Scanned with OKEN Scanner

bătălia naturalistă se ducea în numele lui, și apoi din cauza confuziei terminologice, ce se va perpetua pînă în perioada interbelică. Dacă cei de la Junimea vorbeau cu precauție de Flaubert (Balzac aproape nu era amintit) și își găseau „modele" în Dickens și George Eliot (în mod excepțional în Tolstoi), scriitorii din cercul *Contemporanului* sau din apropierea lui sînt adepții declarați ai realismului mai larg european (cu precădere francez) și ai naturalismului, socotindu-l pe Zola, așa cum se considera și el, continuatorul direct al lui Balzac. Să nu ne mire deci frecvența unor noțiuni ca pozitivism, scientism, experimentalism, care ar putea părea străine de subiect. Cei care le foloseau aveau conștiința că servesc realismul, chiar dacă se menținеau într-un echivoc semantic și păcătuiau uneori prin exagerarea anumitor procedee „naturaliste". Așa, spre exemplu, **Barbu Delavrancea** (1858—1918), romantic prin structura lui temperamentală, se pronunța răspicat, mai cu seamă în tinerețe, împotriva romantismului și clasicismului. Atmosfera pariziană de la 1880, pe care o cunoscuse în timpul studiilor ca doctorand, îl îndemnaseră spre noile experiențe literare, a căror influență se resimte în opera lui. Va simpatiza „evoluțiunea naturalistă", definită într-un sens care implică nemijlocit realismul: „O literatură shakespeariană, mai științifică. Pe acest drum larg și sigur, *drumul naturii* [s.n.], au înaintat și au pierit luptînd talente și genii, puține la număr, dar teribile pentru vrăjmașii lor, armate fiind cu zale oțelite de *adevăr* [s.n.]. Baconism literar, experiență și *observație* [s.n.]; luptă psiho-fiziologică: iată în două cuvinte caracterul naturalismului". Nu numai invocarea adevărului și a observației este semnificativă, dar și alegerea exemplelor ce urmează a ilustra teoria naturalistă: „geniile sale sunt Balzac, Flaubert și Zola". Cît îl privește pe autorul *Comediei umane*, el devine obiectul unei profunde admirații din partea nuvelistului român. „Baconismul", „experiența" și „lupta psiho-fiziologică" indicau de fapt stadiul în care se afla realismul în epoca respectivă.

Delavrancea este o personalitate puternic marcată de un temperament artistic impetuos și contradictoriu. Vocația lui romantică nativă îl îndeamnă spre existențele zbuciumate pasional *(Sultănica)*, spre „cazuri" *(Zobie, Milogul)*, spre natură, amintire, idilă *(Odinioară, Bunicul, Bunica)*, spre basm *(Palatul de cleștar, Neghiniță)*. Scriitorul se relevă aici pictor sensibil și poet prea adesea discursiv și sentimental, evocator de etnos românesc, îndrăgostit pînă la patetism de tradiție, de folclor, de istorie. Tentația realismului și natu-

Scanned with OKEN Scanner

ralismului îl conduc spre pamfletul moral, spre vestejirea fenomenului de parazitism şi a unor moravuri sociale, spre descoperirea unui erou problematic, „inadaptatul", „dezrădăcinatul", „învinsul" *(Domnu Vucea, Bursierul, Trubadurul, Liniște, Paraziții)* şi, în mod excepţional, spre caracterologie *(Hagi-Tudose)*. Aici întîlnim de multe ori un gazetar cu verbul prea abundent şi bombastic, dar şi un prozator stăpîn pe uneltele sale. Redusă la o formulă antinomică, nuvelistica lui Delavrancea exprimă permanenta oscilaţie a scriitorului între „vis şi viaţă", între tărîmul fermecat al basmului şi înfăţişările uneori crude ale existenţei, între natura sălbatică şi civilizaţie, între eroul ferice şi patriarhal de „odinioară" şi decăderea unui prezent mişelnic şi respingător. Atitudinea este în esenţă romantic-eminesciană.

Capodopera în proză a lui Delavrancea este nuvela *Hagi-Tudose* (1887), care se impune prin viziunea fabulos folclorică asupra eroului, prin maturitatea aplicării procedeelor epice şi prin acuitatea analitică. Descoperindu-l în societatea vremii, scriitorul şi-a confruntat personajul cu tipurile celebre de avari ai literaturii universale, cu Euclio al lui Plaut, Harpagon al lui Molière, Shylock al lui Shakespeare, Grandet şi Gobseck ai lui Balzac, de la care a primit, fără îndoială, sugestii, relevate adesea. Această contaminare livrească i-a conferit lui Hagi-Tudose o anumită aură clasicizantă, absolut distinctivă. Ar fi greşit însă dacă în analiza procesului de influenţă am anula diferenţele specifice, trăsăturile individuale, care fac din zgîrcitul lui Delavrancea un tip nou şi original.

Spre deosebire de Shylock, Harpagon sau Gobseck, îmbogăţiţi din cămătărie, Hagi-Tudose oferă o biografie completă a avarului. Din copilărie, n-a ştiut decît să agonisească. Privîndu-se anormal de cele mai elementare bucurii ale vieţii, trăia retras în odaia lui întunecoasă ca un mormînt. La găitănărie, din primul moment, se purtase amarnic cu ucenicii. Ca şi Harpagon, care interzicea servitorilor să frece prea tare mesele şi scaunele de teamă că se vor toci, Hagi-Tudose îşi mustră băieţii de prăvălie, părîndu-i-se că trîntesc obloanele, că sparg geamurile şi strică lacătele. Ajuns la bătrîneţe, îşi cîrpăceşte singur cizmele şi taie într-una poalele scurteicii, ca s-o peticească la mîneci. Ipocrit şi viclean, umblă, ca şi Euclio din *Aulularia*, din prăvălie-n prăvălie, gustînd mărfurile negustorilor, sub pretext că doreşte să cumpere. Numai ruşinea de a fi văzut fără tur la pantaloni (tăiat în acelaşi scop cu poalele

Scanned with OKEN Scanner

scurteicii), îl oprește să nu alerge de-a bușilea în biserică după o firfirică ce căzuse altcuiva din buzunar, spre deosebire de Gobseck care nu se apleca nici după propriul său ban de aur, negînd cu fățărnicie că i-ar aparține. Patima tezaurizării l-a secătuit pe zgîrcit, dar nu l-a schematizat ca tip literar. Hagi-Tudose și-a construit o lume a lui, în care principalele sentimente și relații umane au fost echivalate în aur. Cu acest etalon își măsoară tot ceea ce gîndește și ceea ce simte, își măsoară viața și iubirea, superstițiile și credința. Privit alături de avarii literaturii universale, trebuie să remarcăm că zgîrcenia lui Hagi-Tudose e mai austeră și capătă forme mai alarmante, mai spectaculoase. Găitănarul din mahalaua Vitanului ne apare ca un hapsîn de proporții mitice, delirante, depășind dimensiunile umanului. Cu nuvela *Hagi-Tudose*, Delavrancea realizează în esență un *caracter*, în genul lui La Bruyère. Interesul nuvelei stă în personajul ei central, asupra căruia se îndreaptă întreaga atenție a scriitorului. Propunîndu-și să dezvăluie o patimă dezlănțuită paroxistic, pe urma marilor clasici universali, Delavrancea apelează la mijloacele și procedeele literare cele mai recente. Diversele formule artistice, cultivate pînă atunci, fuzionează acum într-o sinteză fericită. Romanticul trecut prin experiența naturalistă ajunge la un realism original, în spațiul nostru literar, consolidat prin însușirea tehnicii detaliului și prin atracția pentru forța sugestivă și vizionară a simbolului. *Hagi-Tudose* este nuvela care l-a introdus pe Delavrancea în antologia prozei clasice românești.

Romantismul scriitorului, în ciuda contestărilor sale din tinerețe, nu dispare odată cu nuvelele și povestirile lui de debut, ci rămîne o permanență, ajungînd să se încorporeze în modul cel mai trainic în trilogia Moldovei și mai cu seamă în drama *Apus de soare* (1909), veritabil poem al dragostei de patrie, înscriindu-se în nobila tradiție a dramei istorice clasice, reprezentate de V. Alecsandri și B. P. Hasdeu și influențată de drama istorică shakespeariană. Remarcabile aici sînt lirismul și retorica lui Delavrancea, care-l învăluie pe Ștefan cel Mare într-o adevărată apoteoză. Realismul e de văzut însă nu în luptele de succesiune la domnie, în uneltirile unor boieri, ci în conflictul psihologic, în lupta sfîșietoare ce se dă între Domnul Ștefan și omul Ștefan, ajuns în pragul morții. Această încordare de forțe conferă și caracterul modern al dramei, elaborată firește cu mijloace specifice genului ce ține dominant de recuzita romantică. Propensiunea spre analiză, care-l caracteriza pe nuvelist, se face simțită și în această a doua capodoperă a lui

Delavrancea, care continua o altă linie decît aceea din *Domnu Vucea* sau din *Hagi-Tudose*. Cu *Apus de soare*, scriitorul atingea sunetul cel mai de sus al poematicului, specific unei anumite părţi a operei sale, şi a unui patriotism ardent ce se exprimă aici testamentar şi profetic.

Sub influenţa determinismului şi a lui Zola se găsea Al. Vlahuţă cînd ţinea conferinţa *Onestitatea în artă*, în care se pronunţa printre primii la noi, la modul său sentimental, pentru un realism psihologic, văzut ca expresie a temperamentului şi eredităţii. Observarea vieţii cotidiene, sinceritatea şi puterea de selecţie, precum şi compasiunea faţă de eroii inadaptabili, sînt idei ce revin în publicistica poetului atît de ascultat în anii sfîrşitului de veac. În romanul *Dan* (1894), Vlahuţă încearcă să schiţeze o frescă socială şi mai ales un personaj pe care-l întîlnim şi în nuvelistica lui Delavrancea şi care va inaugura o tipologie specifică literaturii române. Intelectualul inadaptat şi pînă la urmă învins reprezintă o temă eminesciană şi ea va fi tratată de numeroşi scriitori de mai tîrziu. Vlahuţă mai degrabă o semnalează atît în nuvele ca *Din durerile lumii*, cît şi în romanul *Dan*, care deşi suferă de anume anemie epică, a marcat un moment al realismului sfîrşitului de veac. Tentativa de a pătrunde psihologia acestui erou înfrînt în lupta cu vicisitudinile morale şi sociale îi conferă scriitorului un merit notabil, romanul constituind o operă de referinţă pentru o întreagă tipologie, în suita căreia se va înscrie imediat nuvelistica lui I. Al. Brătescu-Voineşti.

Deşi confuzia terminologică nu dispare nici la C. Dobrogeanu-Gherea, criticul *Contemporanului* se dovedeşte mai ferm, mai stringent în atitudini şi în formulări, precizînd că arta nu e o copie şi nu presupune identitatea cu obiectul. Şi el, ca şi alţi scriitori şi publicişti din cercul *Contemporanului*, au o viziune mai contemporană (am zice, modernă) a realismului, anticlasică şi antiromantică, direcţionată mai cu seamă spre observaţia socială, spre latura acuzatoare şi protestatară. Ei pun în lumină în primul rînd valoarea sociologică şi melioristică a artei. **I. Nădejde** (1854—1928), doreşte instaurarea adevărului în locul viselor, **V. Gh. Morţun** (1860—1919), „studierea mai completă a omului", iar **Sofia Nădejde** (1856—1947), utilizînd şi ea termeni încă nediferenţiaţi, are convingerea că „valoarea scriitorilor naturalişti, sau poate mai bine *realişti* [s.n.] de astăzi e că ne zugrăvesc sentimentele, obiceiurile, modul de a cugeta al clasei din care fac scriitorii parte sau măcar pe care o cunosc". Realismul se identifică mai mult ca oricînd cu

viaţa, cu tendinţa, cu misiunea socială în mod nemijlocit transformatoare, de unde şi simplificările dogmatice, condamnarea altor curente literare (ca simbolismul, de exemplu), chiar de către C. Dobrogeanu-Gherea.

Scriitorii *Contemporanului*, deşi nu toţi în aceeaşi măsură, sînt asidui admiratori ai lui Zola, formulîndu-şi opiniile mai curînd în raport cu opera lui decît cu a lui Balzac. Faptul se explică, pe de o parte, prin atmosfera generală a epocii, favorabilă democraţiei şi ideilor socialismului, îmbrăţişate de şeful şcolii naturaliste franceze, care se ocupă, cum se ştie, frecvent, în romanele lui, de muncitori şi de ţărani, pe de altă parte, prin însăşi necesitatea literaturii române de a atinge un ritm de dezvoltare sincronică. De aceea conceptul de realism trebuie desprins acum din pledoariile pentru naturalism, dintre care cea mai bine susţinută ni se pare a fi a lui **C. Mille** (1861—1927).

Autorul romanului *Dinu Millian* (1887), inspirat după Jules Vallès, porneşte de la constatarea elementară că scriitorul nu poate zugrăvi cu succes decît pe oamenii pe care i-a văzut şi cu care a trăit. Arta este pentru el, ca şi pentru „maestrul de la Médan", reproducerea realităţii prin prisma unui temperament. Combătînd, ca şi Delavrancea, cu anume facilitate, clasicismul şi romantismul, C. Mille cere o apropiere de viaţă şi de societate, nu altfel decît înţelegeau s-o facă Balzac şi Champfleury. Termenul „naturalism", pe care-l aplică şi literaturii ruse (ca şi Duiliu Zamfirescu), nu-l contrazice mai niciodată pe acela de realism. În locul teoriei romantice a geniului, a eroului excepţional, conceput linear, C. Mille aduce imaginea realului, a banalităţii cotidiene, din care se întrupează un personaj viu şi nu o schemă abstractă : „...eroul meu, după concepţiunea mea literară, va trebui să fie şi vil şi măreţ şi sceptic şi entuziast, întocmai cum este omul, cu înălţările şi căderile sale. Nu voi face dintr-însul un om eminamente bun sau rău, dar un om care are şi una şi alta, nu voi face dar nici un erou antipatic, nici unul perfect simpatic. Va reieşi din toate acestea un tip ? Nu. Omul meu neavînd nimica extraordinar, va ieşi din el numai un om, cu trăsăturile şterse şi inegale ale omului de toate zilele, cu patimile şi sentimentele sale". În acest elan de oglindire a totalităţii (va respinge şi el acuzaţia de fotografism şi pornografie), C. Mille ajunge să ignore funcţia imaginaţiei şi să minimalizeze literatura fantastică. La excesele romantice, naturalismul răspundea cu excesele proprii. C. Mille nu le poate nici el ocoli (nu înţelege, spre pildă, realismul lui I. Creangă şi Slavici), dar meritul său constă în a dezavua idilismul prin elogierea unui roman ca *La Terre* de E. Zola (ce va avea ecou mai tîrziu în epica

lui Rebreanu), sau ca *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon şi în a reliefa valoarea psihologică şi sociologică a romanului modern, despre care, alături de Duiliu Zamfirescu, deşi de pe altă poziţie, exprimă cele mai interesante puncte de vedere în epocă.

Dezbaterile literare, precum şi creaţia propriu-zisă de la sfîrşitul secolului trecut pun în lumină o mare direcţie realistă, reprezentată de marile personalităţi care au susţinut-o. Dacă Creangă rămîne oarecum singular, Caragiale, Slavici, Duiliu Zamfirescu au creat o posteritate. Genul scurt va înflori în perioada imediat următoare, aşa după cum romanul obiectiv şi comedia vor atinge apogeul în perioada interbelică. Discuţiile despre problema ţărănească şi despre arta angajată de la începutul secolului XX reprezentau o dezvoltare a discuţiilor de la *Contemporanul* şi *Evenimentul literar*. Marii realişti pun premise trainice unei noi etape a literaturii române, care va fi aceea a maturităţii romanului şi a diversificării lui. Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu nu pot fi înţeleşi fără să-i raportăm la *O scrisoare pierdută*, la *Mara*, la *Viaţa la ţară*. Limba română literară, cu toată bogăţia de culoare şi de nuanţe, n-ar putea fi concepută fără *Poveşti* şi *Amintiri din copilărie*.

Scanned with OKEN Scanner

Tradiționalism și modernism la începutul secolului XX

1. Emergența modalităților tradiționale

Intensificarea, la începutul secolului al XX-lea, a frămîntărilor sociale, nu putea să nu aibă repercusiuni și în viața literară. Aceasta devine mai agitată, tendințele divergente se exprimă cu acuitate sporită. Crește numărul publicațiilor literare, se întețesc discuțiile, polemicile. În centrul preocupărilor se află, ca în deceniile din urmă ale secolului trecut, problema țărănească. În funcție de atitudinea adoptată în această chestiune se definesc, în primul rînd, diferitele orientări politico-ideologice. Dar dezbaterile pe tema pămîntului, a situației țărănimii, nu se circumscriu strict în teritoriul presei politice. Pătrund și în publicațiile literare. Coeziunea unor grupări precum cele constituite în jurul revistelor *Sămănătorul* și *Viața românească* se bizuie mai mult pe afinități de ordin ideologic decît pe comunitatea idealului de artă. Cu tot mai presantă insistență își revendică soluționarea problema națională. Românii din teritoriile subjugate își afirmă dîrz naționalitatea, pretind dreptul la autodeterminare. Și-l vor dobîndi în 1918, cînd se va realiza unificarea și întregirea deplină a statului. Refăcută în 1910, mișcarea socialistă reprezintă o forță de care trebuie să se țină seama. Ea influențează și viața literară. În realitatea social-politică, cum și în sfera culturii, totul învederează tendințe de transformare, totul se desfășoară sub semnul căutărilor. Pe acest fond se conturează profilurile diverselor publicații și grupări literare.

Apărut la 2 decembrie 1901, în București, sub direcția poeților Coșbuc și Vlahuță, *Sămănătorul* a fost inițial o publicație fără mari ambiții. Se voia doar o răspînditoare de literatură „sănătoasă", scrisă pentru „popor", „pe înțelesul poporului", o „semănătoare" de cunoștințe și povețe utile, o păstrătoare a „averii" părintești. Din 1903 însă, revista devine — datorită colaborării permanente a lui N. Iorga, care îi elaborează o doctrină și care în 1905—1906 își asumă oficial funcția de director — un organ de luptă, reușind să declanșeze o mișcare ideologico-literară care domină viața spiri-

Scanned with OKEN Scanner

tuală a țării în tot cursul primului deceniu al secolului și continuă să rămînă activă și după aceea. Tezele formulate de Iorga nu sînt noi, ele își au sursa în programul *Daciei literare* și în genere în proza ideologică a reprezentanților orientării naționale, istorice și populare din secolul al XIX-lea (cu deosebire în articolele lui Eminescu), însă, cu puterea personalității sale vulcanice, de tip „titanian", marele învățat a dat ideilor preluate de la înaintași eficacitatea unor idei-forțe. Încă din ultimii ani ai secolului trecut, Iorga pornise o răsunătoare campanie de presă împotriva anomaliilor din viața publică, străduindu-se să provoace o „răscolire sufletească profundă", care să ducă la o „nouă viață morală", la un „desăvîrșit rigorism etic". Acțiunea *Sămănătorului* se înscrie direct în continuarea acestei campanii. În vasta operă de „transformare spirituală", literaturii îi revenea, în concepția savantului descins în arenă, cel mai de seamă rol. Ea trebuia să afirme originalitatea sufletului național prin valorificarea resurselor de inspirație conținute în viața de la țară, în peisajul patriei, în folclor, în istorie. Directivele de ordin propriu-zis artistic formulate de Iorga sînt extrem de vagi, însă foarte precis delimitate. Văzînd în literatură un fapt de cultură în primul rînd și numai după aceea un fapt de creație, o manifestare de artă („Frumoasa, divina literatură — *artă sau ba* — (s.n) e un produs social"), Iorga, fără a renunța la criteriul estetic, l-a aplicat inconsecvent și, nu o dată, arbitrar, dînd gir multor scrieri modeste, pe considerentul că sînt animate de tendințe „sănătoase" și structurate conform canoanelor tradiționale, dar în același timp a promovat sau sprijinit scriitori de mare talent, ca M. Sadoveanu și O. Goga.

Fixîndu-și drept scop, ca și *Sămănătorul,* promovarea unei literaturi cu pronunțat caracter național, de inspirație mai ales rurală, *Viața românească* (Iași, apoi București, 1906—1916 ; 1920—1940), a căutat să orienteze atenția scriitorilor cu precădere asupra *aspectului social* al lumii țărănești. Satului-muzeu, satului-arhivă folclorică, din literatura sămănătoristă, *Viața românească* i-a opus, programatic, satul măcinat de mizerie, minat de contradicții, satul ce se cerea smuls din înapoiere. Doctrinarii revistei : Constantin Stere, G. Ibrăileanu doreau să găsească în operele literare, potrivit expresiei acestuia din urmă, „țăranul sărac, țăranul care are nevoie de reforme, de ridicare, de transformare". Astfel, discreditînd romantismul sămănătorist idilic, revista ieșeană a promovat un realism social, critic, și un romantism vizionar, mesianic. Acesta e așa-numitul „poporanism literar", teoretizat de Stere și, în special, de Ibrăileanu. Exponenții lui în planul creației sînt, dintre scriitorii de seamă : Sadoveanu, Goga, Agârbiceanu, Gala Galaction, adică

scriitori care au colaborat și la publicații din orbita *Sămănătorului* și a căror literatură are tangențe cu aceea din publicațiile respective. Așa încît ei puteau fi (și au și fost) revendicați de ambele grupări. Obiectiv (ca dealtfel și subiectiv), toți au fost mai aproape de *Viața românească* decît de *Sămănătorul,* fără, natural, ca literatura lor să fie doar o exemplificare a doctrinei revistei. Creația lor exprimă orientările numitelor publicații în măsura în care prin aceste orientări se afirmă principiile valide ale artei marcate de semnele realului și animate de principiile umanismului și democratismului.

Idei apropiate de cele propagate de *Viața românească* au direcționat și preocupările cărora le-a dat curs revista *Luceafărul* (Budapesta, 1902—1906 ; Sibiu, 1906—1914), care — prin O. Goga și I. Agârbiceanu în special — a contribuit sensibil la sporirea literaturii de orientare realistă și mesianic-romantică.

De publicațiile și curentele de orientare tradițională se leagă numele unora dintre personalitățile marcante ale literaturii române de la începutul secolului al XX-lea și de totdeauna.

Ideolog al sămănătorismului, **N. Iorga** (1871—1940) nu și-a înscris numele în istoria literaturii doar prin articole de doctrină. Savant de primă mărime, el a fost una dintre personalitățile proeminente din istoria culturală a țării, aducînd aminte, prin erudiția, puterea de muncă, vastitatea și varietatea domeniilor de preocupări, de învățații Renașterii, iar dintre români de Cantemir și Hasdeu. A activat intens și pe tărîm politic, fiind șef de partid, deputat, președinte al Camerei, prim-ministru. Nelipsită de oscilații, inconsecvențe și erori, conduita sa a fost permanent ghidată de un ardent și onest patriotism, de convingeri democratice. Adversar inclement al organizațiilor de extremă dreaptă, savantul le-a căzut victimă, fiind asasinat bestial de către bandele fasciste.

În neobișnuit de întinsa bibliografie a operei sale (aproape 1 300 de volume), ce însumează îndeosebi lucrări de istorie (națională și universală), sintezele de istorie literară dețin o pondere însemnată. Masiva *Istorie* în două volume *a literaturii române în secolul al XVIII-lea, Istoria literaturii religioase a românilor pînă la 1688, Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea,* în trei volume, *Istoria literaturilor romaniace,* de asemenea în trei volume compacte, *Istoria literaturii românești contemporane,* în două volume, sînt cărți indispensabile cercetătorului literar. Ele aduc un material documentar excepțional de bogat, constituind, îndeosebi pentru secolul al XVIII-lea, cel mai însemnat izvor de informație. Fenomenul literar e cercetat în strînsă legătură cu evoluția generală a culturii, ca și cu istoria politică și socială. Nicolae Iorga

Scanned with OKEN Scanner

— savantul — a fost dublat de un mare scriitor. Rămîn necontenit atrăgătoare, dătătoare de fine emoţii, medalioanele scrise cu un deosebit dar portretist, ce formează cele patru volume ale culegerii *Oameni cari au fost*. Comemorarea unui „om care a fost", dispariţia unui contemporan îi inspiră lui Iorga pagini vibrante, cu reconstituiri de scene trăite, cu consideraţii (amare de regulă) asupra prezentului, amintind vaietele lui Neculce, cu insinuări ironice şi fulgerătoare înălţări lirice. Stilul (aici, ca pretutindeni) e spontan, fără căutări de efecte. N. Iorga nu „scrie", ci vorbeşte : relatează fapte, emite păreri, judecă. Şi o face participînd cu toată fiinţa la întîmplările povestite, trăind ideile, rostindu-le cu o convingere năprasnică. Din incandescenţa fie a entuziasmului, fie a indignării ţîşnesc imagini superbe, reflecţii înfiorate, comentarii acide, vîlvătăi şi fulgere, ape vindecătoare şi otrăvuri. O compactă culegere de versuri, cîteva zeci de piese de teatru, multe în versuri, sute de traduceri din poeţi din toate timpurile şi din toate ţările întregesc o bibliografie de proporţii neegalate în istoria tiparului românesc.

Din toate punctele de vedere diferit de N. Iorga, liderul poporanist **G. Ibrăileanu** (1871—1936) a fost în critica literară principalul exponent, în primele trei decenii ale sec. XX, al orientării materialiste, continuator al lui C. Dobrogeanu-Gherea.

Adversar al estetismului, el şi-a întemeiat judecăţile pe recunoaşterea funcţiei sociale a creaţiei artistice, toate eforturile sale fiind stimulate de preocuparea de a dezvălui şi explica specificitatea raporturilor dintre artă şi societate. Ampla sa introducere la *Opera literară a d-lui Vlahuţă* (1912), intitulată *Literatura şi societatea*, prezintă aceste raporturi ca fiind foarte suple şi funcţionînd în consecinţă în cu totul alt mod decît cel presupus de către exponenţii materialismului mecanicist. Orice artist, susţine criticul, exprimă, cu sau fără intenţie, o stare de spirit în care contemporanii se regăsesc sau nu, pe care o acceptă („selectează") sau o resping. Se poate întîmpla, şi se întîmplă nu o dată, ca un scriitor să nu găsească ecou în conştiinţa contemporanilor, dar să fie „selectat" (integral sau parţial) postum. Format în atmosfera pasionatelor lupte literare din jurul anului 1890, cînd militanţii socialişti, în frunte cu C. Dobrogeanu-Gherea, duceau, ca reprezentanţi ai „esteticii ştiinţifice", lupte aprige cu susţinătorii teoriei „artei pentru artă", Ibrăileanu nu numai că nu avea nici o îndoială în privinţa izvorului obiectiv al reprezentărilor artistice, dar socotea atît de evident adevărul că arta reflectă realitatea încît nu mai insistă asupra lui, toată problema fiind, după el, aceea de a şti

cum se oglindește viața în creație. E vorba de o reflectare pasivă sau de o interpretare, de o recreare a realității ? La această întrebare, criticul răspunde răspicat, încă în primele lui articole : creatorul nu e un aparat înregistrator, o oglindă indiferentă ; el este o sensibilitate vie, care selectează și regrupează datele existenței. Relevînd inerența atitudinii în opera literară, criticul o invocă drept dovadă irefutabilă a „tendenționismului" artei. De vreme ce scriitorul, în actul creației, adoptă, vrînd-nevrînd, un punct de vedere, a vorbi despre o artă deasupra frămîntărilor omenești, deasupra înfruntărilor de tendințe contradictorii, e un non-sens. Criticul nu judecă însă niciodată atitudinea scriitorilor independent de materializarea ei în imagini, ba chiar combate perseverent intervenția naratorului în desfășurarea acțiunii, recomandînd prezentarea faptelor fără nici o apreciere discursivă, imparțial. În poezie, prețuiește acele modalități în virtutea cărora eul liric apare obiectivat, evitînd etalarea indiscretă. Susținînd o literatură însufletită de tendințe morale, Ibrăileanu repudia producțiile cu iz didactic, moralizarea directă, și nu o dată s-a ridicat categoric împotriva tezismului. Spirit mobil, nesupus tiraniei vreunei dogme, Ibrăileanu surprinde cu subtilitate, atunci cînd face critică aplicată, natura intimă a creației scriitorilor, pe care o analizează pornind nu de la idei estetice preconcepute, ci de la constituenții intimi, de la notele individualizante ale fiecărei opere.

Evoluînd, în fapt, de la o viziune strict sociologică asupra literaturii, moștenită de la maeștrii tinereței sale, la una mult mai largă, corelînd criterii sociale, psihologice și estetice, criticul „specificului național" și-a extins treptat sfera metodologică pînă la a cuprinde și unele elemente impresioniste. Activitatea lui foarte susținută, desfășurată mai cu seamă în paginile *Vieții românești*, s-a cristalizat în cîteva remarcabile volume tratînd deopotrivă despre scriitori români (asupra cărora, în foarte puține pagini, a emis judecăți de valoare definitive, ca de pildă asupra lui Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu etc.) sau străini (Tolstoi, Anatole France, Hardy, Proust etc.). Citățm cîteva din ele : *Scriitori și curente* (1909), *Note și impresii* (1920), *Scriitori români și străini* (1926), *Studii literare* (1930). O solidă sinteză asupra culturii românești (menită parcă să continue opera lui Pompiliu Eliade, *Histoire de l'esprit public en Roumanie au dix-neuvième siècle*, din 1905) a apărut în volum în 1909 : *Spiritul critic în cultura românească*.

Preferînd, în proză, „analizei" „creația", Ibrăileanu a scris el însuși un roman eminamente analitic, *Adela* (1933), în care iubirea nemărturisită a unui bărbat în vîrstă pentru o tînără de 20 de ani e urmărită cu o deosebit de fină percepție a mișcărilor sufletești.

În sfera lirică, cea mai tipică voce a mișcării de la *Sămănătorul* a fost **Ștefan Octavian Iosif** (1875—1913). Romantic întîrziat, Iosif este un poet monocord, dar care, în limitele orizontului și ale sensibilității sale specifice, produce adesea accente de o rară suavitate. O înfiorare sobră caracterizează, de pildă, micul ciclu *Cîntece*, străbătut de tristețea toamnei, a despărțirii de locuri dragi, de jalea unor „fîrtați" ce-și așteaptă moartea în închisoare. Pastelist și autor de lieduri, în primul rînd, Iosif e un artist minor remarcabil. Lirismul evocărilor sale sumbre sau luminoase din lumea satului se realizează îndeosebi prin melancolia ce învăluie priveliștile ca într-o ceață diafană, ca într-un abur albastru. Traducător, printre alți poeți, și al lui Verlaine, autorul *Patriarhalelor* (1901) are cu poetul francez certe afinități : asemenea lui, el cultivă nedefinitul, nuanța, fiindu-i de asemenea caracteristice un aer de blîndețe, de „sagesse", o melodicitate simplă, duioasă, fermecătoare.

Glasului mic, sfielnic, al lui St. O. Iosif, îi răspunde, în primii ani ai secolului, venind tot din Transilvania, vocea sonoră, fierbinte, cu vibrații metalice, a lui **Octavian Goga** (1881—1938), poet ce se ridică vizibil, prin forța talentului, deasupra întregii pleiade de cîntăreți de orientare tradițională ce s-au revelat înainte de primul război mondial. Fapt nu tocmai obișnuit, momentul culminant în evoluția sa îl înscrie volumul de debut, *Poezii* (1905), urmat de *Ne cheamă pămîntul* (1909), *Din umbra zidurilor* (1913), *Cîntece fără țară* (1916). Culegerea primă se deschide cu poezia-manifest *Rugăciune*, ce rezumă crezul estetic al autorului, definind implicit și conținutul și sensul „cîntării" sale. Spirit robust, impetuos, poetul opune poeziei reveriilor vagi, a dorurilor mărunte, a frămîntărilor sterile, cîntecul amplu, fremătător, în care suspină și vuiesc simțiri colective. Adunînd în suflet „furtuna" unui popor subjugat, el o restituie, prefăcută în cîntec de durere și luptă, sporită cu un fior emoțional inedit, grație căruia versul său introduce în lirica socială românească un timbru nou, nemaiauzit și totuși în deplină consonanță cu tonalitățile ei specifice. Prin Goga, jalea și tînguirea, înalta melancolie devin expresii ale sentimentului unei tragedii colective, istorice. Piesă rezumatică, concentrînd în acordurile ei solemn elegiace tot ce lirismul lui Octavian Goga are mai specific, poezia *Noi* înfățișează Transilvania aflată sub stăpînire străină ca fiind un eden captiv, tărîm al sacralității încătușate, țară a durerii, a „visului neîmplinit". Proiectate pe fundal mitic, meleagurile traversate de Mureș și de cele trei Crișuri dobîndesc asemănări cu Moldova lui Cantemir, cu Dacia mirifică a lui Eminescu. Vorbind despre plaiurile transilvane cu „codri verzi de brad", poetul „pătimirii noastre" o face într-un limbaj parcă secret :

Scanned with OKEN Scanner

aluziv, cifrat, punctat de ziceri pe cît de nelămurite, pe atît de tulburător-sugestive pentru cine le pricepe. Oratorul adoptă aerul cuiva care s-ar adresa, conspirativ, unor inițiați, membrilor unei confrerii clandestine ; își asumă rolul unui sacerdot ce-și instruiește ascultătorii în taină, le comunică mesaje numai de ei înțelese. De aici, o anume solemnitate hieratică, nu inefabil liturgic. Inspirată din realitățile particulare ale „înstrăinatului Ardeal", opera lui Octavian Goga se ridică, prin gravitatea accentului, la înălțimea valorilor general-omenești, putînd trezi vibrații în sufletele cititorilor din orice țară și epocă. Pe vioara poetului e îngrămădită suferința milenară a Ardealului. Nu durerea particulară a cutăruia, ci chintesența durerii colective consumate în această provincie în decursul zbuciumatei sale istorii. Proiectînd concretul istoric — redus prin transfigurare la schemă, la elementar, ca în pictura bizantină — pe ecranul eternității, poetul pomenește de „visul neîmplinit „al celor osîndiți în umbră", de visul „stropit cu lacrimi" o mie de ani, cu aceeași înfiorare cu care cîntăreți și proroci din vechime aminteau de „țara Domnului", de „pămîntul făgăduinței". El vestește clipa așteptată a „primenirii", „înfricoșatul vifor al vremilor răzbunătoare", ziua cînd se va arăta „norocul acestui neam secat de jale" în acel limbaj, făcut din cuvinte aureolate, în care cărțile sacre prezic venirea lui Mesia sau învierea din morți. În viziunea lui Goga, poporul român oprimat din Transilvania devine un exponent al umanității suferitoare, erou de tragedie, jalea lui capătă dimensiuni metafizice. După realizarea, în 1918, a idealului național de unificare deplină a statului, O. Goga, ajuns șef de partid politic, ministru și prim-ministru, a încetat de a mai scrie poezie, iar activitatea publică a parcurs, din păcate, avataruri ce l-au îndepărtat tot mai mult de pozițiile democratice din tinerețe, ajungînd la urmă chiar să prezideze un guvern care a netezit calea dictaturii regale din 1938—1940, urmată curînd de dictatura fascistă.

Nota definitorie a operei lui **Gheorghe Topîrceanu** (1886—1937) este un aliaj *sui generis* de umor și sentimentalitate. Mai precis spus, poetul e un sentimental care își ascunde stările sufletești sub vălul umorului, al autoironiei și autopersiflării. El își preface, cum o spune singur, „în glume lacrimile clare". Un leitmotiv al poeziilor sale este elanul de simpatie, de înțelegere pentru dramele mărunte, pentru neliniștile și durerile celor mici, fără apărare, umiliți și ofensați. Tot ce e mărunt, nebăgat în seamă, apăsat, tot ce suferă (oameni, dobitoace, gîze, plante) se bucură din parte-i de o atenție tandră. Iată, de pildă, un cizmar sărac lucrînd, într-o noapte de mai, cînd toată lumea petrece. Revoltat, el se imaginează rostind

tirade incendiare, răsculînd mulţimi, în timp ce, dîndu-i tîrcoale pe furiş, un somn liniştitor îi închide ochii *(Noapte de mai)*. Cîteva din poeziile cele mai reprezentative transfigurează zbuciumări ale universului fiinţelor necuvîntătoare : un „greier mic" îşi destăinuie panica provocată de venirea intempestivă a toamnei *(Balada unui greier mic)*; gîze şi ierburi de tot soiul se agită, asemenea unor oameni simpli de la ţară sau de la periferia oraşelor, tulburate de vestirea că vine vînt de iarnă, „răscolind pădurile" *(Rapsodii de toamnă)*. În expresie directă, decantată, lirismul se realizează în poeme cu priveliști de peisaje brumate sau ninse, ca *Balada călătorului, Noapte de toamnă,* şi mai ales *Balada morţii,* un requiem sobru, de o simplitate maiestoasă, pentru „un drumeţ sărman", mort la o margine de drum. Spirituală, sclipitoare, proza lui Topîrceanu (atît cea epică cît şi cea jurnalistică) posedă darul de a odihni spiritul.

În proză, principalele realizări sînt legate de numele tot a patru personalităţi : Calistrat Hogaş, Ioan Alexandru Brătescu-Voineşti, Gala Galaction şi Ion Agârbiceanu. Decan de vîrstă al scriitorilor ridicaţi la începutul secolului al XX-lea, **Calistrat Hogaş** (1847—1917) aparţine generaţiei lui Creangă, Eminescu şi Caragiale, dar întîmplarea a făcut ca numele său să se impună atenţiei publice abia după 1900. El şi-a asigurat un loc în panteonul literelor prin aceea că a dat o strălucire nouă memorialisticii de călătorie. Cele două cărţi în care îşi narează peripeţiile excursiilor prin munţii Moldovei *(Amintiri din o călătorie* şi *În munţii Neamţului)* compun o odisee donquijotească, povestitorul apărînd în cuprinsul lor ca un alt Cavaler al tristei figuri, conştient de comicul situaţiilor traversate. Un procedeu caracteristic tehnicii literare a lui Hogaş îl constituie gigantizarea, amplificarea pînă la colosal a dimensiunilor realităţii. Graţie lui, realitatea este transfigurată pînă la fabulos. Dar nu numai prin hiperbolizare, ci şi datorită altor demersuri, precum, îndeosebi, omologări ale unor situaţii burleşti cu episoade mitologice sau din istoria antică, cu scene din opere celebre, în paginile memorialului se alcătuieşte viziunea unei lumi ciudate, aflată la hotarul dintre realitate şi basm, o lume în care naratorul pare a crede, dar pe care, de obicei, o dezaureolează numaidecît prin amendarea umoristică sau ironică a patosului evocator. Acest echivoc, impresia cititorului de a parcurge un basm în care povestitorul crede şi nu crede, conferă prozei lui Hogaş aerul ei specific. Doi cîini care le ies drumeţilor înainte le par acestora două fiare grozave şi au impresia că ciobanul ce sare să-i alunge ţine în mînă o „ghioagă groasă şi lungă fără sfîrşit", că acest cioban este „un uriaş". Lupta cu cîinii e prezentată ca o

Scanned with OKEN Scanner

adevărată epopee, în durata căreia Pisicuța (iapa pe care călărește povestitorul) se dovedește a fi „cel puțin strănepoată în linia dreaptă a vreunui Bojardo". Clasicizant prin unele procedee (alegoria, comparația dezvoltată, de tip homeric), C. Hogaș se apropie de romantism prin ruperea proporțiilor lumii reale, prin cultivarea contrastului, prin gustul pentru aventuros. E un amestec, în opera sa, de tendințe stilistice divergente, și formula în care ar putea fi încadrat, cu mai mult temei, e aceea propusă de Șerban Cioculescu : „un clasicist baroc".

Epica lui **Ioan Alexandru Brătescu-Voinești** (1868—1946) se integrează categoric în clasicism. Brătescu-Voinești e un scriitor preocupat exclusiv de natura umană. Orientat spre ființe normale, neieșite în nici un fel din comun, puțin preocupat de medii, de ambianță, lipsindu-i total înclinația spre frescă, și tot astfel simțul peisajului (atît de dezvoltat la Hogaș !), posedînd în schimb un viu simț de observație caracterologică, fixat asupra micilor mișcări interioare, autorul lui *Niculăiță Minciună* s-a realizat ca maestru al schiței și al nuvelei (volume reprezentative : *În lumea dreptății*, 1906, *Întuneric și lumină*, 1912). Scriitorul descoperă umanitatea în cele mai umile înfățișări ale ei și revelă valori sufletești ignorate, desconsiderate. În opera lui, cei buni suferă. Ea este populată de oameni loviți, învinși, chiar striviți de viață, și aceasta tocmai din pricina prea marii delicateți, a distincției sufletești. Învinșii sînt boiernași, reprezentanți ai unei lumi apuse, adică oameni care s-au născut prea tîrziu (personajele centrale ale unor nuvele ca *Pană Trăznea Sfîntul* și *Neamul Udreștilor)* sau intelectuali integri și în genere ființe umane aflate în conflict cu mediul ambiant ce nu-i înțelege, adică oameni născuți prea devreme (Andrei Rizescu din *În lumea dreptății*, Niculăiță Minciună din nuvela omonimă). În *Niculăiță Minciună*, de exemplu, personajul central e un copil de țăran, înzestrat, dar lipsit de abilitate, dezarmat de viața practică, luat în derîdere de săteni, victimă a dorului de cunoaștere, a ingenuității sale. Tragedia lui e provocată de încrederea excesivă în oameni, de comportarea cinstită într-o lume rea și vicleană.

Format în cu totul altă ambianță spirituală decît I. Al. Brătescu-Voinești, **Gala Galaction** (1879—1961) e și el un scrutător al sufletului uman, cu deosebirea că se îndreaptă, obișnuit, către conștiințe zbuciumate, urmărește desfășurarea unor crize morale. Preot, scriitorul a parcurs o evoluție complicată, căutînd să se împartă între altar și masa încărcată de manuscrise laice, dăruindu-se cînd extazelor religioase, cînd pasiunii de a scruta tumultul unor suflete zguduite de cele mai pămîntești frămîntări, condus fiind, în toate acțiunile, de o înaltă concepție asupra scrisului și de nestrămutate convingeri democratice. În nuvele (un prim

volum i-a apărut în 1914, *Bisericuța din răzoare*) Galaction abordează adesea teme ce reflectă consecințe ale concupiscenței, ale oricăror porniri scăpate de sub controlul rațiunii. *Moara lui Călifar*, de pildă, denunță caracterul efemer al bogăției și bucuriilor pămînteşti. Călifar, morarul la care flăcăul Stoicea merge spre a se „procopsi", e un vrăjitor, o „slugă a diavolului". Așadar, avuțiile își au obîrșia în „moara necuratului". Iată tema pactului cu diavolul abordată într-o povestire cu subiect luat din folclorul românesc ! Stoicea, flăcăul decis să pună capăt cu orice chip sărăciei, a pornit să-și caute în lumea largă norocul. E de fapt un Făt-Frumos. Ca în basme, în nuvela lui Galaction fantasticul încadrează realul, sporindu-i semnificațiile. Visul flăcăului rezumă simbolic nu numai experiența unei vieți de om, ci o întreagă experiență istorică, tinzînd să demonstreze netemeinicia, caracterul iluzoriu al averilor și al măririi lumești. În *De la noi, la Cladova*, tema este biruința virtuții asupra unei impulsii sentimentale păcătoase. Popa Tonea e iubit cu disperare de Borivoje, tînăra soție a unui negustor sîrb, spre care se simte, la rîndul său, irezistibil atras, dar, asemenea sfinților, își reprimă neîndurător patima. Ceea ce conferă însă scrierii valoare literară e reliefarea omenescului. Nicăieri în opera lui Gala Galaction descrierea — foarte frecventă — a pasiunii erotice nu dobîndește o forță asemenea celei din această nuvelă. Momentele ce punctează evoluția devorantei pasiuni a Borivojei sînt fixate cu o percepție infailibilă a seismelor sufletești. În zbuciumarea femeii îndrăgostite e ceva din chinurile celor posedați, după credințele altor vremuri, de demoni. Pe aceia, Iisus îi vindeca prin cuvînt. În același chip liniștește Popa Tonea, o clipă, sufletul Borivojei. El dă dovadă însă de o mare naivitate cînd își închipuie că rugăciunile lui au vindecat-o de dragoste definitiv. Curînd va aflat că Borivoje e bolnavă, iar într-o noapte de toamnă, cînd dorul de nestăpînit îl azvîrle, printre primejdii, pe țărmul sîrbesc al Dunării, o va găsi pe patul de moarte. Voind parcă să dovedească puterea atotbiruitoare a iubirii, triumful acesteia asupra morții, Borivoje, în clipa despărțirii de lume, „își pune capul pe pieptul sfîșiat al preotului creștin" și își dă sufletul sub stăpînirea unei elevații extatice, scena închipuind o cununie mistică.

Parcurgînd romanul *Papucii lui Mahmud* (1933), avem impresia de a citi un episod din *Viețile sfinților*. Începutul acțiunii e plasat spre sfîrșitul secolului trecut, mai exact în ultimele zile ale războiului pentru neatîrnare (1877), dar, cu excepția primelor capitole, cartea e învăluită într-o atmosferă ce aduce aminte de vremuri străvechi. La o beție, meșterul pantofar Savu omoară un pri-

zonier turc. Cînd se desmeticește, conștiința crimei îl îngrozește. Bolnav de friguri, se zbate mai bine de o lună între viață și moarte, persecutat de coșmare. În noaptea cu păcat, ucisul, prăbușindu-se, se cufundase cu totul în omăt, doar tălpile îi rămăseseră afară și, la lumina unui fulger, ucigașul putuse observa că „încălțămintea turcului avea botul căscat și degetele de la picioare îi ieșeau în afară". Învingînd, în cele din urmă, boala, pantofarul începe să încalțe fără plată pe desculții tîrgului, apoi părăsește localitatea de baștină, pornind, cu traista în spinare, la drum lung, fără capăt. Refăcînd „drumurile lui Cain", el săvîrșește pretutindeni „faptele lui Abel".

Preocupat, ca și Galaction, de cazuri de conștiință (însă nu în scrierile lui cele mai trainice), **Ion Agârbiceanu** (1882—1962) este mai ales un observator al vieții de toate zilele, în tradiția lui Ion Slavici, nu fără afinități cu reprezentanții școlii naturaliste și debitor în chip evident marilor prozatori ruși, în special lui Dostoievski. Ferindu-se de orice idealizare, scriitorul alcătuiește, pe cea mai întinsă porțiune a nuvelisticii sale de inspirație rurală, o pînză vastă pe care se înșiruie priveliști de infern. Închegate, obișnuit, fiecare în jurul cîte unui singur personaj, narațiunile recrutează din adîncurile obscure ale satului de pe vremuri o diversitate de figuri omenești reduse la numitorul comun al suferinței, înfăptuind o galerie vastă de portrete de cărbune. Fiecare portret este chipul unei dureri. Nu rareori, străbătînd imensa colecție de portrete întunecate, atenția cititorului e izbită violent de adevărate viziuni de coșmar, desprinse parcă din tablourile lui Goya. Din cînd în cînd, dintre oamenii aceștia mărunți, striviți, mutilați sau — dacă sînt teferi — mohorîți, sumbri, închiși în ei, se detașează cîte o apariție de baladă. Așa e Jandarmul din nuvela omonimă, bărbat falnic, bine zidit, hotărît în mișcări și scump la vorbă, autoritar, intimidînd pe toată lumea prin simpla prezență. Pe măsura întregirii portretului său statuar, personajul dobîndește însușiri de spirit demonic. Venit de cine știe unde, învăluindu-se permanent în mister, superbul bărbat cu inimă de piatră abate nenorocire peste două case, sfîrșind apoi tragic el însuși. Din aceeași plămădeală e popa Man, personajul amplei povestiri ce-i poartă numele. Preot enigmatic, venit din necunoscut, stabilit într-un anume sat în chip straniu, divinizat la început de enoriași, privit apoi cu teamă, socotit în cele din urmă un sol al iadului și izgonit, într-o noapte, popa Man e un suflet neliniștit, purtător al unui destin tragic. Pe lîngă numeroase volume de nuvele, schițe și povestiri, Agârbiceanu a publicat un apreciabil număr de romane. Tributare unui didacticism creștin ce limitează în bună măsură interesul

literar, acestea aduc scene caracteristice vieţii satului şi oraşului ardelean de la începutul secolului, conţinînd elemente ale unei ample cronici transilvănene. Romanul cel mai solid e *Arhanghelii* (1914). Titlul e dat de numele unei mine de aur, în jurul căreia se împletesc o mulţime de destine umane, a căror devenire prozatorul o urmăreşte atent, surprinzînd situaţii ce dezvăluie aspecte caracteristice ale vieţii diferitelor categorii din societatea românească transcarpatină.

Modalităţi artistice tradiţionale (nu neapărat dintre cele încurajate de către grupările şi publicaţiile sămănătoristo-poporaniste) au marcat, la începutul secolului nostru, aproape întregul peisaj al creaţiei dramatice. Asistăm, în primul rînd, la un mare avînt al dramei istorice de inspiraţie autohtonă. Alături de aceasta, proliferează „feeria naţională", teatrul cu figuraţie mitologică, drama socială, comedia de moravuri, drama psihologică.

Al. Davila (1862—1929) şi-a înscris numele în istoria literaturii graţie unei singure piese, *Vlaicu Vodă* (1902), mult preţuită în epocă, precum şi mai tîrziu, şi pe drept cuvînt, tocmai datorită faptului că, exemplar realizată artistic, dă o înaltă expresie sentimentului naţional. Evocînd un episod din lupta seculară pentru apărarea independenţei de stat : rezistenţa domnitorului Vlaicu al Munteniei (sec. XIV) la acţiunea de catolicizare prin care regele Ungariei urmărea să-şi impună suzeranitatea, scrierea portretizează în eroul central un tip al domnitorului patriot, care, neputînd deocamdată răpune pe duşmanii ţării prin forţa armelor, face uz de arma unei rafinate diplomaţii.

Personalitate plurivalentă, **Victor Eftimiu** (1889—1972) s-a realizat îndeosebi în poezie şi în teatru, domenii în care de altminteri a şi perseverat, proză scriind cu intermitenţe. Primele volume de versuri sînt ale unui romantic, vag influenţat de simbolism, şi care se fixează adeseori în tipare parnasiene. Opera dramatică numără peste 40 de piese (multe în versuri) ce valorifică, în majoritatea lor, basme şi legende româneşti, subiecte mitologice sau din istoria Greciei vechi ori evocă momente din istoria naţională şi din aceea a popoarelor vest-europene. Unele zugrăvesc medii rurale sau biciuiesc moravuri caracteristice vechii societăţi. Prima piesă de succes, *Înşir-te, mărgărite* (1911), este o feerie, încîntătoare prin risipa de sclipitoare imagini adunate din tezaurul folclorului sau făurite în spirit folcloric. Ceremonialul cererii în căsătorie — în actul I — a celor trei fete ale lui Alb-împărat, e pentru dramaturg un prilej de a pune să defileze în faţa spectatorului o întreagă oaste de figuri alegorice, create din aceeaşi materie din care plă-

mădește eroi de basm și imaginația populară. În *Prometeu* (1919), Victor Eftimiu caută să reconstituie ciclul lui Eschil, completînd într-un chip *sui generis* mitul, plăsmuind, de fapt, o legendă nouă. Accentul cade nu atît pe revolta eroului, cît pe mobilul acesteia, dragostea de oameni. În ultimul act, Prometeu apare preschimbat în Iisus, Zeus este împins în infern ; pe Hefaistos îl recunoaștem sub înfățișarea Satanei, Apolo devine Arhanghelul Mihail. Procedeul aparițiilor succesive, în timp, a unui personaj în avatare diverse va fi reluat în *Doctor Faust, vrăjitor* (1957). Inspirația istorică națională alimentează drama *Ringala* (1915), ce înfățișează pe domnitorul moldovean Alexandru cel Bun (sec. XV) în luptă (asemenea lui Vlaicu Vodă) pentru conservarea „legii" strămoșești, chezășia menținerii independenței naționale.

Două piese în special — una din inspirație istorică — l-au ridicat pe **Mihail Sorbul** (1885—1967) în rîndul dramaturgilor români de frunte : *Letopiseți* (1914) și *Patima roșie* (1916). Cea dintîi evocă lupta voevodului moldovean Ioan-Vodă cel Cumplit (sec. XVI) împotriva imperiului otoman. Completînd viziunea din trilogia lui Delavrancea, ea evocă Moldova de după „apusul soarelui" : o Moldovă tragică. În mijlocul ambițiilor deșarte, al veninoaselor rivalități meschine și al marilor lașități, Ioan-Vodă e mistuit de conștiința netrebniciei în care țara lui Ștefan se cufunda tot mai adînc. Suflet incandescent, patriot dîrz, el este stăpînit de o nesovăitoare hotărîre de a restitui țării slava și mîndria pierdute. Ca o văpaie, ce-i stă în cale, în afară, ca și înăuntru. Știind că nu se poate împotrivi sultanului decît sprijinindu-se pe popor, dă porunci prin care obligațiile țăranilor față de boieri sînt precizate cu stricteță și-și întărește autoritatea împotriva boierilor, consolidînd prin aceasta puterea statului centralizat. În schimb, ridică la înalte demnități oameni de jos, ca „ursul de Dumbravă", cel din urmă dintre comiși. Cînd sosește prilejul, Ioan-Vodă înfruntă sfidător Poarta, spre groaza unora dintre boieri și satisfacția altora, mai rafinați, care de-abia așteaptă să-l vadă aventurîndu-se într-o acțiune care să-l piardă. „Țara" (adică răzeșimea și mica boierime), sprijină însă cu însuflețire politica domnului. Simbol tragic al sforțării Moldovei de a-și obține independența, Ioan-Vodă trebuie să-și înfrîngă slăbiciuni omenești, duioșii, impulsii, să-și calce pe inimă, să se prefacă a nu fi văzut sau auzit unele lucruri, să îmbine fermitatea cu tactul diplomatic. Subordonarea pornirilor contradictorii țintei supreme, urmărită cu perseverență teribilă, e ceea ce conferă personalității sale unitate și umanitate. Cu *Patima roșie*, dramă în parte ibseniană, M. Sorbul s-a impus ca unul dintre cei mai iscusiți meșteșugari români ai teatrului. Dacă în *Letopiseți*

sondajul psihologic constituie o preocupare dependentă, subordonată, devenită pînă la urmă chiar stînjenitoare prin exces, în *Patima roşie* investigaţia stărilor sufleteşti formează chiar raţiunea de a fi a piesei. Studentă la litere, Tofana Sbilţ s-a lăsat, timp de patru ani, întreţinută de către Castriş, fiu de senator, căruia îi dăduse impresia că-l iubeşte. Cînd, în preajma examenelor de licenţă, acesta îi comunică, încîntat, că familia lui i-a acordat permisiunea de-a o lua de nevastă, ea îl refuză. Reacţionează aşa din mîndrie. În toiul discuţiei, în scenă apare un alt personaj, Rudy, tînăr de-ajuns de uşuratic. Tofana se îndrăgosteşte de el, fulgerător. Curios e că, lucidă, studenta îşi dă seama deplin cine este Rudy, „omuleţul ăsta", „un pierde-vară". În comportamentul Tofanei nu e doar pornire erotică, este năzuinţa de a-şi schimba existenţa. De fapt, ea nu vrea decît să se smulgă din înjosirea în care o ţine legătura cu Castriş, şi Rudy îi pare omul potrivit pentru ajungerea scopului. În aceasta constă şi tragicul şi comicul situaţiei. Devorantă, dorinţa ei de a-şi croi o existenţă nouă e deturnată către un obiectiv meschin, ridicul. Situaţia e de comedie, dar conţinutul îi este tragic. Dealtfel, piesa se şi subintitulează „comedie tragică".

2. Ofensiva spiritului inovator

Curentelor ce tindeau să integreze literatura unor activităţi ce vizau obiective majore de ordin social şi naţional li s-au opus, încă din penultimul deceniu al secolului al XIX-lea, orientări cu caracter pur artistic, care, dezvoltate considerabil, devin, după 1900, foarte active şi dobîndesc în mişcarea literară o pondere crescîndă. Eterogene, componentele literaturii create sub semnul acestor noi directive gravitează în jurul unor principii orientative de marcă simbolistă. Din acest motiv, curentul pe care l-au declanşat este numit îndeobşte *simbolist*, cu toate că, alături de trăsăturile ce-l apropie de simbolismul propriu-zis, el posedă şi particularităţi singularizante. O primă notă deosebitoare rezultă din faptul că n-a apărut ca reacţie faţă de o anume orientare strict artistică şi, în consecinţă, nici n-a putut avea drept ţel doar înlocuirea unui tip de artă literară prin altul. Simbolismul românesc şi-a arogat dreptul de a vorbi în numele nu doar al unui ideal artistic oarecare, ci chiar în numele Artei, clamînd împotriva curentelor pe care le acuza că vor s-o abată de la ţelurile proprii. El nu numai că n-a respins parnasianismul, dar l-a şi încorporat, aşa cum romantismul, la timpul său, îşi asimilase (prin Alexan-

Scanned with OKEN Scanner

drescu, prin Alecsandri) clasicismul. Procedînd astfel, el n-a revoluționat sensibilitatea în felul în care a făcut-o simbolismul francez, dar a rafinat-o, și mai ales a înnoit tehnicile poetice și a lărgit sensibil domeniile inspirației. Explorînd, prin principalii exponenți, îndeosebi acele straturi ale sensibilității pe care le răscolise Eminescu, beneficiind, pe de altă patre, de experiența macedonskiană, ca și de cîștigurile ulterioare ale limbajului poetic, simbolismul a operat cu eficacitate și cu consecințe importante asupra versului românesc, făcîndu-l tot mai suplu, mai muzical, și totodată i-a îmbogățit extraordinar decorurile. Eminescianizant, simbolismul românesc are, implicit, afinități îndeosebi cu linia verlainiană din simbolismul francez, reținînd puțin de mallarméism. Modalitatea lirică mallarméană va prolifera în poezia românească după întîiul război mondial, adică după ce mișcarea simbolistă va fi încetat de a mai exista ca atare.

Teoretizat de Al. Macedonski, practicat de către el, ca și de către unii dintre frecventatorii cenaclului *Literatorul*, cu intermitențe și mai mult cu titlu experimental, simbolismul începe în literatura română, efectiv, prin **Ștefan Petică** (1877—1904). Natură focoasă, ziarist impetuos, militant politic pasionat (de orientare socialistă, un timp, apoi naționalistă), acest poet e, în creație, un interiorizat, consumat de formidabile combustii. Stăpînit de sentimentul romantico-decadent al damnării, generat, probabil, de presimțirea morții, dar agravat, fără îndoială, de zbuciumările vieții, de lecturi și mai ales de prăbușirea interioară provocată de criza mișcării socialiste (1899), Petică parcurge stări depresive acute, dezamăgiri devitalizante. Neștiind, după „moartea visurilor", în ce să creadă, poetul se va simți străin și inutil într-o lume pe care n-o poate nici accepta, nici schimba, ale cărei rosturi nu le înțelege. Sfîșiat de incertitudini, Ștefan Petică își găsește salvarea în Artă, în modulațiile unei poezii aeriene, serafice, mult înrîurită de prerafaelitismul englez, cu imagini de zone eterate, diafane, vrednice de pictura lui Botticelli. Tablourile botticelliene sînt dealtfel direct invocate, și nu o singură dată, poetul recunoscîndu-se în „mult vestitul florentin" ca într-un prototip. Aparținînd aceluiași tip de sensibilitate, încarnat la nivelul suprem de către Eminescu, el împrumută marelui precursor, mai ales în primul său ciclu de versuri, *Fecioara în alb* (1902), elemente de decor, ritmuri, cuvinte și sintagme specifice, moduri de articulare a frazei poetice. Ulterior receptează vizibil și influența lui Macedonski. De la autorul *Nopții de decembrie* a deprins preferința pentru neologisme, exclamațiile, refrenurile, obiceiul de a selecta material imagistic din sfere citadine de civilizație rafinată. Aducînd în poezia românească

o sensibiltate specifică, de tip *morbidezza*, Ştefan Petică, a înnoit totodată, sensibil, universul de imagini. Păstrînd elemente ale imagisticii eminesciene, poetul *Serenadelor demonice* ne introduce într-un spaţiu modern, urban. Codrului eminescian îi iau locul parcuri, grădini cu havuzuri şi păuni, balcoane cu ghirlande, interioare în care se văd strălucind vase de Tanagra ; florile de tei sînt înlocuite cu crizanteme, roze şi mai ales crini. Buciumul, „dulcele corn" sună rar în stihurile lui Petică. Se aud, în schimb, ghitare, flaute, mandoline, harpe, orgi, pianine, — dar mai cu seamă viori. Preferinţa pentru impresiile auditive, proprie şi lui Eminescu, îl duce pe Ştefan Petică la o reprezentare muzicală a lumii. „Femei etern îndurerate", „marile pasionate", „tragicele Magdalene", îi apar drept „nişte triste cantilene". Iubita e „o albă rugăciune / Nălţată-n templul sfînt al vieţii". Toate sau aproape toate notele definitorii ale versurilor lui Ştefan Petică sînt proprii şi teatrului său, eminamente poetic *(Solii păcii)*, ca şi poemelor sale în proză. Pionier al acestei din urmă specii în literatura română, el liricizează proza în conformitate cu principiile simbolismului, prozo-poemele sale comunicînd stări sufleteşti imprecise, în reprezentări vagi, vaporoase, proiectate în peisaje stranii, topite într-o atmosferă de vis.

Pentru caracterizarea creaţiei celuilalt principal pionier al simbolismului, **Dimitrie Anghel** (1872—1914) se utilizează frecvent formula : „poetul florilor". Limitativă, întrucît universul poeziei sale e mult mai vast, Anghel fiind, în egală măsură, un poet al mării, al ţinuturilor îndepărtate, al visului, al amintirii, ea relevă totuşi o coordonată esenţială a naturii sale lirice : gingăşia, delicateţea. Toate bucăţile ce compun volumul de debut *În grădină* (1905) evocă lumea florală şi îndeosebi „mirosul blînd", „miresmele dulci", răspîndite de florile din grădina copilăriei, perpetuată în amintire. Subintitulată poem, cartea poate fi efectiv asemuită cu un poem simfonic, textul ei devine partitura unei simfonii olfactive. Mirosul îndeplinind funcţia de stimul al plutirii într-o adevărată suprarealitate, la făurirea căreia îşi dă plenar concursul memoria („Atîtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă"), stările lirice create de Anghel pot fi înţelese prin raportare la „corespondenţele" baudelairiene. Aceasta cu atît mai mult cu cît şi corpul sonor al poemului e mişcat de resorturi angajate în serviciul aceleiaşi finalităţi. Cadenţele melopeice şi litanice ale versului aproape întotdeauna lung, de o monotonie calmă, contrariată de jocul cezurilor, provocator de înălţări, prăbuşiri şi rostogoliri, fluiditatea rimelor feminine, îşi dau concursul, cu eficienţă, alături de ceilalţi agenţi ai discursului liric, la răpirea spiritului din contingent, spre a fi

pus în contact cu acea „ténébreuse et profonde unité" ce structurează Marele Tot. Nu Baudelaire este însă poetul cu care Anghel are directe afinități. Admirator al lui Jean Moréas, autorul volumului *În grădină* este, efectiv, un emul al lui Albert Samain. Cîntăreț, asemenea poetului „căruței de aur", al parcului și al grădinii, D. Anghel este mai interiorizat și, spre deosebire de el, întotdeauna lilial : „Ca nalba de curat odată eram, și visuri de argint / Îmi surîdeau cu drag, cum rîde lumina-n foi de mărgărint".

Cel puțin la fel de interesantă ca versurile este proza lui D. Anghel, eminamente poetică. Poet al amintirii, înrudit întrucîtva prin sensibilitate cu Duiliu Zamfirescu, Anghel evocă, în *Fantome* (1911), vibrant, anticipînd pe Ion Pillat, ambianța casei părintești, umbra mamei și a tatălui, „ceasornicul bunicii", casa copilăriei, cu cerdacul ei sprijinit de stîlpi albi, ascuns după perdele de salcîm albastru, atmosfera Iașului de odinioară, tăcut, învăluit în miresme de tei și salcîmi, înfiorat de dangăt de clopote. Celelalte volume ale sale (*Triumful vieții, Oglinda fermecată, Steluța* etc.) ne introduc în plin vis, în fantastic. În totalitate, proza lui Anghel e o lactee de imagini, un mozaic în care fiecare piatră e așezată cu preocuparea de a face din ea un giuvaer. Atît prin materialul de inspirație, cît și prin organizare, prin stil, scrierile lui Anghel au înscris un moment decisiv în evoluția prozei artistice românești. Mergînd pe urmele lui Macedonski, fără a-i repeta exagerările, autorul *Oglinzii fermecate* a impus în proza românească *imagismul*, și totodată a dat un mare impuls stilului intelectualizat, prin folosirea frecventă a neologismului. Decisivă e contribuția lui și pe tărîm sintactic. Nimeni pînă la el, nici Odobescu, nici Eminescu, n-a folosit cu atîta hotărîre și consecvență fraza amplă, arborescentă, cu orchestrații complexe, imprevizibile. În general vorbind, acest scriitor a rafinat ca nici un altul pînă la el expresia, punînd cuvintele și părțile frazei în raporturi pe care acestea nu le mai cunoscuseră și astfel deschizînd calea tuturor experiențelor ulterioare ale prozei artiste. Toți „fanteziștii "și „esteții" (N. Davidescu, Adrian Maniu, Ion Vinea, Ion Minulescu, Mateiu I. Caragiale ș.a.) îi sînt, într-o anumită măsură și în vreun fel oarecare, îndatorați. Gala Galaction, I. M. Rașcu, dar mai ales E. Lovinescu și cu deosebire Tudor Arghezi, își au, de asemenea, în Dimitrie Anghel un precursor.

Cu **Ion Minulescu** (1881—1944) pătrunde în poezia românească versul liber, sau, mai exact spus, aparent liber, căci poetul profesează prozodia clasică, însă dislocă tipografic unitățile metrice în așa fel încît par eliberate de orice constrîngere. Pe de altă parte, primele sale volume (*Romanțe pentru mai tîrziu*, 1908, *De vorbă cu*

mine însumi, 1913) introduc în spaţiul liric naţional peisaje insolite, exotice şi, totodată, o muzicalitate singulară, ciudată, rezultată într-o anumită măsură din toponimie. Alcătuind un veritabil mozaic sonor, localităţi, ţinuturi, rîuri, mări depărtate îşi sclipesc enigmatic numirile muzicale : Xeres, Estremadura, Alicante, Golgota, Antile, San-Salvador, Sahara, Nil, Babylon, Ninive, Boston, Bassora, Marea Marmara. O persistentă chemare a depărtărilor umple poezia lui Minulescu de trenuri, „gări cu firme — albastre", nave, yahturi, brikuri, albatroşi, faruri, insule, arhipelaguri. Registrul vocabulelor, cu sonorităţi încă neauzite sau auzite rar în lirica românească, e completat cu nume celebre : Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin, Villiers de L'Isle-Adam, Gauguin, Cézanne, cu titluri de opere şi nume de personaje : Manon Lescaut, Des Grieux, Hamlet, Polonius, *Les fleurs du mal,* cu citate în limbi străine. Obişnuit astăzi, procedeul putea impresiona şi chiar scandaliza în urmă cu o jumătate şi mai bine de secol. În gustul lui Baudelaire şi al „decadenţilor", poetul imaginează ceremonialuri erotice regizate savant, adevărate ritualuri ezoterice. Dînd o contribuţie notabilă la îmbogăţirea vocabularului poetic prin folosirea cu deosebită îndrăzneală a neologismului, ca şi la înnoirea în genere a mijloacelor de expresie şi la lărgirea tematicii, creaţia lui Minulescu exprimă o sensibilitate de incorijibil sentimental, disimulat. În *Romanţe pentru mai tîrziu* vibrează sensibilitatea meridională în variantă românească, sensibilitatea bucureşteanului „par excellence". Sunetul autentic, nou, al liricii minulesciene e în nota sentimentală bufă, în melodia de romanţă osentativ modernizată, spre a-i camufla articulaţiile vetuste. E în versuri o ingenuitate travestită în fanfaronadă, o năvală de duioşii şi melancolii ce invederează afinităţi ale poetului nostru cu Verlaine, Charles Cros, Corbière şi Laforgue. Ipostaza fictivă în care se instalează frecvent Ion Minulescu e aceea a acrobatului, a clovnului, a „omului într-o ureche", a „nebunului", modul atitudinii sale lirice fiind un amestec de luciditate şi reverie, seriozitate şi pornire pe rîs, profunzime şi superficialitate, ceremonie şi „moft". Trebuie să ni-l închipuim pe poet jucîndu-şi stările lirice. Intrînd în rolul bufonului, el persiflează atitudinile grave, reduce mari sentimente (îndeosebi cel erotic) la caricatura lor, le prozaizează prin „modernizare". Însă atitudinile parodiate sînt ale sale : „bufonul" îşi joacă propriul rol. Conştient de a se găsi într-o postură cam ridiculă, dar neputînd ieşi din ea, o supralicitează, îşi exagerează „nebunia", nu fără o secretă părere de rău că nu poate fi atît de „nebun" cum caută să lase impresia. Altfel spus, Ion Minulescu are, sporadic, intuiţia elevaţiilor sublime, ce includ uneori cu necesitate, măcar în momentul iniţial, o doză de

ridicul, dar, lipsindu-i aripile largi ale unui Macedonski, preferă sforțărilor prometeice de a se desfereca de sol, simularea caricată a zborului, iar în aceasta încape și iluzia ascensiunilor și tristețea provocată de conștiința deșertăciunii acestei iluzii.

Atmosfera lirică în care s-a constituit personalitatea celui mai mare poet dintre simboliștii români, **George Bacovia** (1881—1957), e aceea a poeziei lui Baudelaire, Poe, Verlaine, a „decadenților" în genere. Maurice Rollinat a exercitat asupra lui Bacovia o putere fascinatorie specială, *Nevrozele* acestuia fiindu-i o vreme cartea de căpătîi. Am greși însă acordînd influențelor o însemnătate excesivă, și poetul ne previne el însuși, într-un interviu, împotriva unei asemenea erori. Format în cercul de farmec al poeziei decadento-simboliste franco-belgiene, deprinzînd de la exponenții ei diverse procedee, G. Bacovia e un produs tipic al climatului societății românești, un interpret al stării de spirit caracteristice „proletarilor culți" posteminescieni. Starea de spirit, numtiă „decepționism" de Gherea, a stăpînit pe mulți poeți de după Eminescu, dar singurul care, nerămînînd un epigon, reușește să o comunice la modul direct în expresie într-adevăr artistică e Bacovia. Creator al unei atmosfere lirice inedite, el este poetul toamnei reci și umede, al iernii aspre, cu amurguri sumbre, de metal, al verii toride, de a cărei căldură, „încet cadavrele se descompun", poetul monotoniei tîrgului vechi, prăpădit. Emanație a stării de spirit proprii intelectualității sărace, împinse la periferia societății, nemulțumită și dezorientată, mistuită de revolte surde, poezia bacoviană înfăptuiește cea mai originală expresie lirică a exasperării de a trăi într-o lume a urîtului, într-o „țară tristă, plină de humor". Unul din principalele mijloace de transmitere a stărilor sufletești consistă în utilizarea sugestiilor cromatice. „În poezie — mărturisea poetul în 1927 — m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare (...) Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum în urmă m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii. De aceea și ultimul meu volum poartă titlul *Scîntei galbene*". Gama de culori a poetului e de-ajuns de restrînsă (negru, alb, violet, galben, plumb), după cum restrînsă e, dealtfel, și sfera sa tematică. Prin cîteva motive, mereu aceleași, prin mijloace extrem de simple, în aparență, Bacovia sugerează cu o putere torturantă urîtul, plictiseala, tristețea, senzația de gol, monotonia înnebunitoare. Repetînd obsesiv anumite cuvinte, rotind exasperant aceleași reprezentări, poetul ne aruncă pe nesimțite într-un fel de vîrtej, într-un delir sub stăpînirea căruia universul în care am fost introduși ni se relevă ca un tărîm al demoniei. Întotdeauna Bacovia întrebuințează culori stinse și chiar culorile vii, ca roșul, sînt la el mai potolite. Acestor culori le corespund ritmuri

frînte, fără sonoritate interioară, sugerînd căderi de frunze moarte sau cernerea măruntă a ploii. Setei minulesciene de spaţiu îi corespunde în poezia lui Bacovia, contrastant, un dor de timp. „Chemările de dispariţie", foarte insistente, care „îl sorb", sînt contrapunctate de speranţe în „vremuri mari". Rotirea infinită, exasperant de monotonă, a anotimpurilor („O nouă primăvară pe vechile dureri") îi stîrneşte poetului, mereu, aspiraţii la altceva : „O, cînd va fi un cîntec de alte primăveri !" Avînd după al doilea război mondial sentimentul de a recepta zvonul „vremurilor mari" visate, G. Bacovia, destrămat fiziceşte, dar trăind o senzaţie de înviere, a ţinut să lase un *credo* în contrast cu tonalitatea întregii sale creaţii anterioare :

Mi-am realizat —
Toate profeţiile politice.
Sînt fericit.

Bacovia şi-a realizat nu doar „profeţiile politice", ci întreaga menire scrisă în adîncurile firii sale artistice. Niciodată, în versurile nici unui poet, de nici unde, „fluerile toamnei" n-au plîns atît de sfîşietor ca în *Plumb* (1916) şi în *Scîntei galbene* (1926). Împreună cu Arghezi, Blaga, Barbu, George Bacovia e unul dintre cei cîţiva „mari" ai poeziei româneşti din al douăzecilea secol.

★

Dintre revistele care, fără a fi izbutit a crea şcoli, a declanşa curente, au îndeplinit în epocă un rol ce nu poate fi trecut cu vederea, se cuvine a menţiona cel puţin *Convorbiri critice* (1907—1910), care, căutînd să se substituie *Convorbirilor literare*, a apărat poziţiile autonomismului estetic cu o intransigenţă fanatică. Scriitori de întîia mărime n-a promovat ; a găzduit însă scrierile de început (încă stîngace) ale lui Liviu Rebreanu şi a lansat un dramaturg de valoare : Mihail Sorbul, iar personalitatea directorului, **Mihail Dragomirescu** (1868—1942), e una cu totul remarcabilă, cunoscută şi apreciată peste hotare. Asemenea lui G. Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu vedea în critica literară o ştiinţă, mergînd chiar mai departe, şi anume preconizînd o „ştiinţă a literaturii" tot atît de exactă ca ştiinţele naturale. Meritul său constă în sforţarea de a da aprecierilor critice un fundament, de a opera cu criterii stabile în judecarea operelor literare, excluzînd diletantismul, exerciţiul facil impresionistic. Profesor de estetică la Universitatea din Bucureşti, conducător de cenaclu şi de publicaţii (*Convorbiri critice, Falanga* etc.), Dragomirescu s-a străduit să transmită studenţilor şi viitorilor critici deprinderea de a analiza

operele literare pînă în cele mai profunde straturi, dezvăluindu-le toate componentele, de a-și verifica și argumenta impresiile prin analize literare minuțioase. Înrădăcinat în marea filozofie idealistă germană (Hegel, Vischer, dar mai ales Schopenhauer), din care se nutrise și gîndirea lui Titu Maiorescu, el a pus la baza sistemului său estetic concepția imuabilității frumosului. Frumosul, susține Dragomirescu, există în absolut — idee platonică —, fiind „tot atît de universal și obiectiv, neschimbător și adevărat, ca și adevărul". E, de fapt, un mod de întruchipare a adevărului etern, o ipostază a lui : „adevărul afectiv". Independent de timp și de loc, frumosul artistic este o „sinteză desăvîrșită dintre Suflet și Natură" și își află realizarea în „Capodoperă". Teoria „Capodoperei" constituie pivotul sistemului estetic dragomirescian. În lume — zice autorul *Științei literaturii* — există trei feluri de fenomene : *fizice, psihice și psihofizice ideale.* Acestea din urmă își „au rădăcina în sufletul nostru și manifestarea în materia fizică". În rîndul lor intră capodoperele. Cu fiecare capodoperă apare în lume o *specie* nouă, ce se multiplică la infinit în „indivizi" nenumărați : ideile, reprezentările pe care le trezește în conștiințe. Fiecare din noi avem o altă imagine a unei capodopere. De aici, necesitatea studiului științific, menit să apropie cititorii de prototip, să reconstituie cît mai exact cu putință — cu totul exact nu e posibil — structura intimă a Capodoperei, așa cum s-a constituit ea în actul creației. Profesînd un estetism „integral", dogmatic, refuzînd să privească elementul estetic în corelație și interacțiune cu alte elemente : sociale, etice, filozofice, M. Dragomirescu n-a elaborat, evident, o veritabilă „știință a literaturii", cum avea convingerea, dar i-a creat unele premise. Stăpînit de mania clasificărilor, a stabilirii cu orice preț de categorii și subcategorii nenumărate, considerate sub întreit aspect și încadrate precis în rubrici, închipuindu-și că poate reface și reprezenta grafic procesul de zămislire a capodoperelor, reconstitui arborele genealogic precis al feluritelor elemente de *fond* și *formă,* ce nasc unele din altele și se contopesc prin mijlocirea *armoniei,* predispus să exprime totul în termeni pretențioși, complicînd fără rost lucrurile simple, esteticianul autonomist ne introduce într-un labirint verbal prin galeriile căruia cu greu ne mai putem descurca. Dar oricîte obiecții i s-ar putea aduce, și de orice natură, e un fapt că, prin tezele sale de bază, M. Dragomirescu anticipează concepții și orientări ce aveau să se impună, după decenii, în estetică și în critica literară. Dacă prin distincția pe care o făcea între personalitatea artistică și cea umană a scriitorului și prin disprețul pentru istoria literară plată, criticul ajunsese, independent, pe

Scanned with OKEN Scanner

aceleaşi poziţii estetice de pe care milita un Benedetto Croce (care îi analizează ideile în *La Poesia),* teoria sa despre capodoperă conţine elemente ce vestesc „noua critică" franceză, iar analizele sale, principiile de care aceste analize sînt călăuzite, prefigurează metodele structuraliste în vogă astăzi.

După cum se vede, primele două decenii ale secolului al XX-lea formează în istoria literaturii române o perioadă de tranziţie, marcată de coexistenţa antinomică a orientărilor estetice divergente şi chiar diametral opuse. Promovat de gruparea *Literatorul,* spiritul înnoirii artistice, al deschiderii spre arta europeană de structură modernă, întîmpină împotrivirea spiritului tradiţional, care invocă în sprijinul acţiunii sale îndatoririle de natură socială şi morală ce revin literaturii, mai cu seamă în epoci de concentrare a energiilor naţionale în serviciul unui ideal superior.

În realitate, inovaţia artistică, modernizarea expresiei, sincronizarea cu mişcările de artă cele mai îndrăzneţe nu sînt incompatibile cu orientarea creaţiei spre o problematică majoră. Directivele curentului sămănătorist şi ale celui poporanist n-au putut, prin natura lucrurilor, opri sau devia cursul firesc al evoluţiei literare. Literatura română a secolului al XX-lea s-a integrat tot mai intim mişcării literare universale. Paralel însă, orientările tradiţionale, dealtfel tot mai mult contaminate de spiritul modern, şi-au dovedit şi ele vitalitatea, şi Goga, Iosif, Topîrceanu, Hogaş, Brătescu-Voineşti, Galaction, Agârbiceanu, Davila, Eftimiu, Sorbul (spre a nu mai vorbi de Mihail Sadoveanu, a cărui creaţie îşi va atinge apogeul în perioada interbelică) au scris opere ce rămîn.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia între cele două războaie mondiale — vîrsta modernă a lirismului

1. Generalităţi

Iată un lucru neaşteptat : dacă poezia românească are un lung trecut — care coboară pînă la *Mioriţa* sau la *Meşterul Manole* şi, mai aproape, pînă la Dosoftei — ea nu are decît o istorie foarte recentă, care nu merge mai departe de simbolism : în secolul XIX, istoria poeziei se confundă în istoria literaturii, aşa cum pînă în 1800, istoria literaturii se confundase cu istoria culturii. Neoclasicismul, romantismul nu sînt curente poetice, ci literare sau cultural-artistice. Celui dintîi curent poetic, simbolismul, continuă să i se opună curente fără legătură cu poezia, sămănătorismul, poporanismul, ideologice sau general-literare. Se poate afirma că, pînă după primul război mondial, tot ce se opune poeziei este altceva decît poezie, căci poezia nu are un „interior", un spaţiu propriu destul de larg care să facă posibile mai multe sensuri paralele sau adversare, pe scurt, o istorie.

Crearea acestui spaţiu interior nu smulge poezia din legăturile ei normale cu celelalte forme de literatură şi nici nu distruge unitatea literaturii ; dar poezia are acum o conştiinţă de sine şi, deci, o existenţă proprie, după legi care sînt numai ale ei, o evoluţie, o mişcare previzibilă în timp.

Conştiinţa premerge creaţiei în toată poezia modernă : *Filozofia compoziţiei* a lui Poe excită talentul lui Baudelaire, meditaţiile lui Rimbaud asupra poeziei sînt, cum ne îngăduie să vedem corespondenţa lui, anterioare poeziilor. Toate curentele moderne, de la futurism la suprarealism, sînt întîi atitudine şi apoi experienţă, poezia lui Marinetti îi ilustrează apelurile teoretice, *les Manifestes surréalistes* ale lui Breton sînt acelea care declanşează încercările concrete de suprarealism. În felul acesta, poezia modernă nu poate fi decît o formă de cultură. Ea va opune raţiunii clasice, sensibilităţii romantice, discursului, ca şi sentimentului, *un demers creator ce se va nutri şi se va justifica prin el însuşi*. Nu profunzimea ideilor ori a emoţiilor determină profunzimea poeziei :

Scanned with OKEN Scanner

ci profunzimea acelui apel de care ascultă poetul, de a transforma în poezie ceea ce simte, ceea ce gîndeşte. Poetul se deosebeşte de omul obişnuit nu prin ceea ce încearcă să exprime şi nici prin faptul de a se *exprima*: dar prin faptul de a *crea* prefăcînd ura sau iubirea, suferinţa sau bucuria, în cîntec pur. Precedînd creaţia, conştiinţa nu există totuşi separată de ea. Divagaţiile lui Mallarmé sau ale lui Ion Barbu sînt mai puţin nişte reflecţii asupra unei poezii deja scrise, decît o altă faţă a acestei poezii, cu care se naşte împreună, dintr-un acelaşi impuls, critic şi creator totodată. Spaţiul interior al poeziei moderne este deschis spre trecut şi spre viitor: spre operele trecutului şi spre ceea ce rămîne unic, ireductibil, în opera fiecărui poet. Înainte, poezia se opunea poeziei, ca şi nepoeziei: mediul comunicant, în care să se stabilească apropierile şi deosebirile, contactele şi ciocnirile, lipsea. Poezia modernă aduce cu sine, mai înainte chiar de a se consacra, propriul „muzeu imaginar". Suprarealiştii nu *se* revendică, dar *îşi* revendică pe romanticii germani, pe Nerval, pe Coleridge, pe Lautréamont, pe Rimbaud, pe Poe, pe Baudelaire. Aceştia devin nişte suprarealişti *avant la lettre*. Dacă e adevărat că simbolismul reprezintă o redescoperire a esenţei poeziei, sensul lui trebuie căutat totodată în propunerea conştiinţei de sine care lipsea poeziei. Poezia modernă este, în continuarea simbolismului, o poezie care a luat cunoştinţă de sine şi se face pe sine. Înainte de simbolism nu există o istorie a poeziei, pentru că poezia nu are conştiinţă de sine şi se găseşte confundată în mişcarea generală a literaturii. Istoria reală a poeziei este totdeauna istoria conştiinţei ei.

Din acest punct de vedere, poezia modernă românească nu face nici ea, excepţie; dar nu mai este la fel de sigur că, în cazul ei, există o conştiinţă premergătoare. Poezia îşi naşte, dimpotrivă, treptat, conştiinţa, spre a se lăsa apoi absorbită de ea. Poezia are de la început un obiect, altul decît ea însăşi: exprimă ceva, o emoţie, o idee, o spiritualitate. Ea sfîrşeşte prin a se exprima pe sine, devenindu-şi propriul obiect, se hrăneşte din sine însăşi ca Nastratin Hogea al lui Barbu:

„Sfînt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el..."

Din meditaţie asupra lumii, poezia devine meditaţie asupra ei înseşi. Poeţii nu vor la început decît *să se exprime*; apoi ei vor *să creeze*. Dar, paradoxal, poetul care creează spre a se exprima reuşeşte nu numai să se exprime, dar şi să-şi creeze un mod de a fi, altul decît cel real, să se elibereze de sine şi de lume, într-un spaţiu nou, salvator, dincolo de viaţă şi moarte; în timp ce poetul care se exprimă pentru a crea, a cărui conştiinţă creatoare nimiceşte spontaneitatea creaţiei, nu reuşeşte de obicei decît

să se exprime pe el însuşi, incapabil să-şi cucerească acel spaţiu nesfîrşit unde existenţa lui devine altceva. Cel dintîi nu caută decît o oglindă pentru chipul lui interior, găsind o posibilitate de a fi, celălalt, voind o eliberare, nu găseşte decît o oglindă. Aceasta măsoară distanţa de la Blaga la Barbu, de la poetul care caută, într-o experienţă de viaţă şi de limbaj totodată, un sens vieţii, la poetul care caută numai un sens limbajului. Dacă poezia modernă poate fi definită la început ca o creare lirică a lumii şi în acelaşi timp ca o creare lirică a limbajului, ea devine, cu timpul, numai o aventură pură a limbajului.

Aici ciclul se încheie şi trebuie descoperit un altul, căci poezia a mers spre desăvîrşirea ei, ca spre moartea ei.

Poezia modernă rezultă din simbolism şi simbolismul reprezintă, el însuşi, într-o măsură, o experienţă suficientă în sine, închisă. Simbolismul e nu doar un început, ci şi un sfîrşit. Refuzînd retorica, didacticul, anecdoticul, poetul simbolist încearcă să întemeieze poezia nu pe ce exprimă, nici pe funcţia ei, ci pe ea însăşi, ca mic univers într-un raport de paralelism cu universul real, coerent şi autonom prin ritmul interior de care se lasă condus. Ce semnificaţie are versul lui Verlaine, „de la musique avant toute chose", dacă nu înlăturarea oricărui punct de sprijin exterior, reducerea poeziei la o muzică proprie, care nu e nici a elocvenţei, nici a ideilor ? Pentru prima oară există ideea unei poezii *în sine* : activitatea poetului încetează a mai avea raţiune practică, socială. Poetul se crede un ales, exercitînd nu o meserie utilă „cetăţii", oamenilor, ci un oficiu misterios, un ritual în care, cum spune Hugo von Hofmannstahl, „fiinţele, lucrurile, visele fac una", un „idealism magic". Poezia nu mai are nimic comun cu celelalte forme de activitate intelectuală, ea e socotită fie de domeniul magiei, fie de domeniul jocului. Poetul simbolist este un oficiator închis în gesturile lui ca într-o enigmă, sau un instrumentalist. Diferenţa e aparentă : şi într-un caz şi în altul, poezia se întoarce asupra ei însăşi, nu *comunică*, ci *se comunică*. Gestul creator se substituie creaţiei : cuvîntului îi este preferată absenţa cuvîntului, fie că este o absenţă adevărată, fie că este un joc de silabe, adică o muzică. Simbolismul descoperă tăcerea, suprimînd cuvintele sau, dimpotrivă, încredinţîndu-se lor ca unei pure muzicalităţi.

Dar dacă la 1900 simbolismul francez este epuizat ca formă de estetism („Maintenant, il faut des barbares", exclama cineva), simbolismul românesc abia se naşte. El va prelungi curentul în noi condiţii istorice şi va avea, ca şi romantismul, un destin deosebit. Pentru că simbolismul românesc va avea un caracter contradictoriu : pe de o parte, el va redescoperi poezia ca atitudine parti-

Scanned with OKEN Scanner

culară în faţa lumii, ca mod de a crea un univers privilegiat, pe de alta va asculta apelurile epocii moderne şi va deveni o poezie a civilizaţiei, a oraşului, a tehnicii. Simbolismul românesc este un simbolism (puţine din notele europene ale curentului îi sînt străine) care înfloreşte în plină epocă modernă şi el e străbătut de ecourile ei. Experienţa lui Verlaine, a lui Baudelaire, a lui Laforgue, simbolismul francez sînt asimilate prin futurism, imagism, prin poezia industrială a lui Carl Sandburg şi prin tentativele lui Cendrars, Marinetti şi alţii. Ideile despre simbolism ale lui Ovid Densusianu se întîlnesc mai degrabă cu ale lui Marinetti, decît cu acelea ale lui Mallarmé şi, ca şi poetul italian, Densusianu cîntă, de exemplu, avionul şi pe aviatori.

Însă această deschidere a simbolismului românesc spre viaţa nouă (şi *Viaţa nouă* se şi chema revista lui Densusianu apărută în 1905) face ca estetismul simbolist să treacă pe neobservate în modernism. Modernismul care e, pretutindeni, negaţia simbolismului (după ce şi l-a asumat), îl continuă, la noi, fără ruptură. Orice istorie a poeziei româneşti începe, aşadar, cu simbolismul ; debutul poeziei moderne este însă cu mult mai greu de stabilit, şi în orice caz marii simbolişti, întrucît fac posibilă această poezie, sînt inseparabili de ea.

Obişnuinţa ne face, cînd vrem să punem oarecare ordine în poezia de după primul război mondial, să vorbim despre „tradiţionalism“ şi despre „modernism“. Noţiunile sînt însă foarte relative şi nici chiar în epocă nu au un conţinut precis. Ele reprezintă doar nişte repere posibile. Cît de discutabil este a le folosi ca pe un criteriu riguros se vede şi din faptul că poeţii care au fost socotiţi de unii tradiţionalişti au fost situaţi de alţii în categoria cealaltă, şi invers. Pentru G. Călinescu, de pildă, Aron Cotruş şi G. Bărgăuanu sînt moderniști, în vreme ce B. Fundoianu şi Ilarie Voronca sînt tradiţionalişti ! Lucrurile nu sînt clare uneori — o dovedeşte exemplul lui Ilarie Voronca — nici cînd poetul şi-a enunţat un punct de vedere teoretic ori a aparţinut unei grupări. Adesea, din simbolism sau din Bacovia pornesc şi unii şi alţii — şi Demostene Botez, dar şi Radu Gyr. Cele două tendinţe nu trebuie, aşadar, opuse : mai mult, tradiţionalismul (spunea G. Călinescu) nu e decît o formă de modernism. Sămănătorismul nu era un curent poetic, ci unul social şi ideologic şi el se opunea simbolismului dintr-un punct exterior poeziei (deşi, cu implicaţii în poezie). Tradiţionalismul nu e convertirea sămănătorismului : tradiţionalismul e un stil, o formulă inventată de poeţii moderni, ieşiţi adesea din şcoala simbolismului. El reprezintă, înlăuntrul poeziei moderne, una din tendinţele acesteia, tendinţa de autoconservare ce

Scanned with OKEN Scanner

se opune evoluției prea rapide, în alte direcții, a poeziei moderne : întocmai ca organismele vii, poezia se apără, producînd un anumit fel de celule. Așa încît tradiționalismul este mai degrabă un program decît o sensibilitate reală : sensibilitatea este una singură, poezia însăși nu este altfel decît modernă ; unii poeți, însă, cu bună știință, se opun schimbării, cultivînd o atitudine ostilă față de nou, redescoperind tradiția. Dacă modernismul e un mod de a simți, tradiționalismul e aproape în întregime un stil. Aici trebuie căutată deosebirea față de sămănătorism. Șt. O. Iosif este sufletește țăran și Sadoveanu ni l-a înfățișat o dată plîngînd de emoție la auzul unor cîntece bătrînești. Sentimentul dezrădăcinării, așa de caracteristic la sămănătoriști, e o dovadă că ei se simt exilați la oraș : nici Goga, nici Iosif nu devin vreodată orășeni, indiferent de poziția lor socială. Poezia lor este „veche", întrucît pleacă din acest fond conservativ, dintr-o puternică înrudire cu ceea ce reprezintă elementul țărănesc veritabil, ca element etnic, românesc. Oricît ar fi de limpezi ecourile de lectură ale lui Iosif — un Verlaine, de exemplu —, el nu poate deveni un simbolist, pentru că îl ține departe acest fond de simțire. Tradiționaliștii nu mai sînt, ei, țărani adevărați. Sub acest raport, un tradiționalist *avant la lettre* este doar G. Coșbuc, în măsura în care se întoarce la sat nu ca la o origine de care nu se poate desface, ci ca la o cultură specifică. Tradiționalist este acel G. Coșbuc pentru care nunta, înmormîntarea, lucrările cîmpului, dragostea (el scrie idile !), dușmănia în lumea țărănească devin elementele unui spectacol, sînt adică sistematizate pentru valoarea lor exterioară, decorativă și pitorească. Poeții de după război vor reface atitudinea lui Coșbuc — fără a bănui — ducînd-o mai departe. Viața satului, folclorul (și el utilizat de Coșbuc), obiceiurile, tradițiile, vechea artă populară, credințele religioase și ceremonialurile — toate sînt tratate ca izvoare posibile, ca teme, din ele tradiționaliștii făcîndu-și imaginile, adică universul. Din această cauză și pare atît de modernă, ca atitudine, orientarea tradiționalistă !

2. Tradiționalism, modernism, avangardism

Poate că nici un alt poet nu ilustrează mai exact constatarea de mai sus ca **Adrian Maniu** (1891—1968) — simbolist la debut, suflet nou, modern, deschis unor experimente variate, deloc ocupat să respecte limbajul statornicit al poeziei, și totuși precursorul mai tuturor formulelor tradiționaliste. Totodată se vede la el că tradiționalismul e o chestiune de stil, de cultură. Pictor, Adrian Maniu transferă în poezie principiile picturii. El e un colorist re-

Scanned with OKEN Scanner

marcabil şi un autor de gravuri (în versuri, se-nţelege), punînd mare preţ pe impresia vizuală. Realitatea însăşi i se înfăţişează în forma unui tablou, a unei pînze pictate.

Pe o anumită latură — bizantinismul, iconograficul — A. Maniu este un precursor al mai tuturor poeţilor de la revista *Gîndirea*, pe care A. Maniu însuşi a înfiinţat-o, în 1921, împreună cu Cezar Petrescu şi alţii. „Ortodoxismul" gîndirist este o variantă de tradiţionalism. Un poet veritabil mistic nu există la *Gîndirea*: e vorba numai de un stil în care Iisus, îngerul, heruvimul apar la tot pasul, coborîţi într-o realitate obişnuită, mai puţin din nevoia de a face din ei mari simboluri religioase şi mai mult dintr-un instinct al decorativului, al caligraficului. Ortodoxismul este totuşi mai programatic decît orice tradiţionalism. Dar între program — cu ambiţia de a identifica în ortodoxie o dimensiune a spiritualităţii româneşti, uzînd şi abuzînd de noţiuni ca etnic, rasă — şi poezie, distanţa e destul de mare şi, de exemplu, ortodoxismul lui **Nichifor Crainic** (1889—1972), ideologul *Gîndirii*, e în poezie aproape inexistent. Nimic mistic substanţial (deşi intenţia se observă), nici cultivînd prea insistent imagistica tipică ; N. Crainic e mai degrabă un tradiţionalist, făcînd trecerea de la sămănătorism la Ion Pillat.

V. Voiculescu (1884—1963) e şi el, în *Pîrgă*, un perfect tradiţionalist. Numai că tradiţionalismul lui nu e unul de substanţă ci unul de stil : el nu e un ţăran, un suflet rural, ci un intelectual care şi-a găsit o formulă, o manieră (fapt observabil şi în nuvelele sale).

Tradiţionalismul lui **Zaharia Stancu** (1902—1974) e la început un naturism violent, o baie de senzaţii proaspete. Poetul gustă, miroase, pipăie totul, intră în contact cu sevele amare, care curg prin cucute, prin cojile nucilor crude, prin scoarţa pămîntului. El se lasă biciuit prin ierburi, pîrjolit de soare, ca un cîmp bătut de ploaie.

Poeţii de pînă aici, cu toate diferenţele dintre ei, au făcut parte, unii, din aceeaşi grupare, au ţinut de aceeaşi orientare, au publicat la aceleaşi reviste. Dar unde vom situa pe **Aron Cotruş** (1891—1957), pe B. Fundoianu ? Tradiţionalismul celui dintîi e adevărat doar în măsura în care libertăţile prozodice, spiritul neliniştit, căutările nu pot şterge impresia că poetul e înrudit cu O. Goga, pornind şi el de la un fond ancestral.

B. Fundoianu (Benjamin Fondane) (1898—1944), într-o prefaţă la prima ediţie a *Priveliştilor*, previne asupra împrejurărilor în care au fost scrise poeziile : „Poezia aceasta s-a născut în 1917, pe vremea războiului... Nimic din ceea ce constiuie materia primă a acestui lirism nu mai exista în realitate... Descripţia [...] năştea

din negura minții, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanțe, de sîrmă ghimpată, de tancuri". Așadar, „priveliștile" lui B. Fundoianu sînt imaginare, inventate ca o nevoie a spiritului de a-și găsi un refugiu și un punct de sprijin. De aici provine și tensiunea poeziei lui B. Fundoianu : ea nu este decît aparent expresia unei potriviri între sufletul poetului și universul pe care și-l creează. Dimpotrivă, peisajele rustice, tîrgul de baștină, casa părintească, locurile copilăriei sînt chemate de memoria poetului spre a suplini o absență și spre a stinge o spaimă.

Dacă tradiționalismul e un program și o manieră, o grupare, o orientare, adesea o revistă *(Gîndirea)*, modernismul (impropriu numit astfel) reprezintă o stare de spirit generală și e cu mult mai divers. Prin Demostene Botez, G. Bărgăuanu, el face legătura cu poezia provinciei, a lui Bacovia și Barbu Nemțeanu, prin Mihail Celarianu și Otilia Cazimir cu altă latură a simbolismului, ilustrată de D. Anghel. La aceștia nici nu se poate vorbi propriu-zis de înnoire ; ei nu sînt tradiționaliști, pentru că nu cultivă tradiționalismul. Un poet este modernist pur și simplu ; tradiționalist este doar printr-o opțiune. Cît privește poezia de nuanță academizantă a unor intelectuali ca Tudor Vianu și G. Călinescu sau intimistă și impresionistă a unor I. M. Rașcu, Perpessicius, George Dumitrescu, ea reflectă o poziție circumspectă : oamenii de cultură fină sînt clasiciști, conservatori. Clasicismul unui G. Călinescu — autor de poezie pe teme dinainte propuse — nu are totuși nici o legătură cu tradiționalismul, care nu e un clasicism (cu tot sensul lui spre valori stabile din trecut), ci un romantism minor. Dar există și în timpul modernismului orientări programatice ; avangardismul este o astfel de orientare. El e pregătit sau susținut de poeți foarte puțin asemănători, cum sînt Camil Petrescu — anticalofilia lui e o formă de a repudia corectitudinea gramaticală —, Tristan Tzara, Ion Vinea.

Să alegem pe cei mai semnificativi dintre ei pentru fiecare categorie, lăsîndu-i la o parte pe cei mărunți sau necaracteristici.

Legătura lui **Demostene Botez** (1893—1973), de exemplu, cu G. Bacovia, e așa de evidentă încît aproape nu mai trebuie demonstrată.

Cu adevărat nou, poetul nu este nici în poezia tristeților și plictisului provincial, care l-a făcut cunoscut. Dar aici se remarcă îndată o anumită atmosferă care e a lui și după care-l recunoaștem : amiaza de duminică tristă și-nsorită, cu lucrători ieșiți la plimbare, cu bătăi de clopot ca la Rodenbach („Les dimanches tant de tristesses et tant de cloches"), cu armonici la colț de stradă.

Scanned with OKEN Scanner

Primul volum, *Scut şi targă*, din 1926, al lui **Perpessicius** (1891—1970) conţine nu puţine lucrări citabile ; dar caracteristic este abia volumul următor : este vorba de o poezie tipică de intelectual, livrescă (fără „talent"). Singura atitudine lirică este reculegerea şi reflecţia asupra lucrurilor din jur. Motivele sînt biblioteca, lectura, excursia în ţintirim, pe chei.

G. Călinescu (1898—1965) a continuat, după un „program" personal, poezia intelectualilor : a lui Tudor Vianu, Camil Petrescu, Perpessicius. Apoi şi-a compus o poză de un romantism focos, călătorind sub lună, vînînd mistreţi grozavi, bînd vin direct din ploscă. Programul devine mai evident în poeziile de mai tîrziu : între marele univers şi acela mărunt există nu legături, ci o consonanţă organică.

Aşadar, poetul va cînta întîi elementele cosmice primordiale, apa, focul, aştrii, apoi animalele uriaşe, gregare. În al doilea rînd, vor fi observate virtuţile poetice ale obiectelor mărunte, ale paharului, săpunului, robinetului, farfuriilor, fotoliului şi chiar ale pastei de dinţi.

Poet remarcabil prin viziunile sale existenţiale este **Camil Petrescu** (1894—1957). Marşul soldaţilor din *Ciclul morţii* (1923) pare un calvar, o tîrîre de reptilă prin locuri pustii. Oamenii merg fără să ştie încotro, ca o turmă sub biciul nevăzut al soartei, cu picioarele grele, cu capetele-n piept, într-o coloană de osîndiţi din *Infernul* lui Dante. Pedeapsa lor e de a nu întîlni niciodată capătul, căci cu cît merg mai mult, cu-atît mai lung e drumul. Poemele se lasă citite şi ca documente pentru o existenţă trăită, şi ca viziuni simbolice.

Cel care va lansa în 1916, la Zürich, dadaismul, **Tristan Tzara** (1896—1963) este şi autorul (pînă atunci) al cîtorva remarcabile poeme româneşti traduse în engleză de Michael Impey şi Brian Swann în 1976 (*First poems* — New River Press), ce conţin în germene mai toate pretextele avangardiştilor. În fond, T. Tzara e un intelectual fin, instruit, jucîndu-se să desfacă poezia atît din rigidităţile clasiciste, academizante, cît şi din estetismul poetizant al simboliştilor.

Că modernismul poate fi el însuşi, uneori, o manieră, o dovedeşte poezia lui **Camil Baltazar** (1902—1977). Influenţat de Adrian Maniu, el cîntă pe „flaute de mătase". Ceea ce defineşte toate poeziile (nu numai cele de spital, dar erotica, pastelurile) este mai întîi o anumită transparenţă a imaginii. Poetul caută suavităţile, lilialul, inocenţa, argintul. Ftizia e şi ea, în poemele de spital, un pretext al anemiei, al debilităţii fizice care evaporează materia şi o spiritualizează.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Vinea (1895—1964) s-a bucurat de un mare prestigiu în mişcarea modernistă şi de avangardă. El nu numai că a întemeiat una din primele reviste care militau pentru ideea de modern (*Simbolul,* cu Tristan Tzara şi Adrian Maniu, în 1912), dar a fost director singurei reviste care a durat *(Contimporanul).* Înainte cu doi ani de *75 H.P., Contimporanul* se deschidea cu acest manifest : „Jos arta, căci s-a prostituat ! Poezia nu e decît un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vîrstă“ etc. . . .

Aici publică B. Fundoianu articole inteligente şi incendiatoare. Totuşi revista primeşte colaborări de la Arghezi, Blaga, Barbu, Minulescu, Davidescu, Philippide, Camil Petrescu, Al. O. Teodoreanu, Ion Pillat şi alţii, fiind printre cele mai bune publicaţii literare din deceniul al treilea. Care a fost concepţia lui Ion Vinea, pînă unde mergeau adeziunile lui e greu de ştiut. Fapt e că, prezent în toate acţiunile de înnoire (fiind doar un „construcţivist“, adică împotriva „anarhismului poetic“ al dadaiştilor), publicînd versuri tipice pentru căutările timpului, Ion Vinea le-a prefăcut aproape complet la tipărirea — foarte tîrzie — în volum. Recitindu-l, sîntem surprinşi de eliminarea tuturor teribilismelor, tot ce mai rămîne conform cu propriul manifest din 1922 fiind minunea cuvîntului nou şi plin de sine ; expresia plastică, strictă, rapidă... „deşi nu, evident, tocmai ca aceea a «aparatelor Morse» !“

Autorul *Orei fîntînilor* e un elegiac minor, remarcabil poet al penumbrelor sufleteşti, al stărilor de oboseală şi langoare, al tristeţilor incurabile şi, natural, al iubirii.

Avangarda propriu-zisă nu se reduce, desigur, la **Ilarie Voronca** (1903—1946). Dar cîtă vreme nici unul din ceilalţi poeţi nu reprezintă, liric, o valoare, iar Il. Voronca e prezent în toate mişcările avangardei, putem să-l alegem pe el ca pe un simbol. E nu doar poet, ci şi teoretician, şi el e poate singurul veritabil avangardist de care poezia română îşi mai aminteşte. Ceilalţi, cu toate pretenţiile lor de a reprezenta viitorul poeziei, au fost traşi la fund de o mînă nevăzută ori s-au remarcat în alte direcţii (Geo Bogza, Aurel Baranga, Ion Călugăru ş.a.). În desele manifeste ale lui Ilarie Voronca, ideile cele mai curente ale avangardei (şi nu doar româneşti) se amestecă cu păreri personale uneori interesante teoretic. Mai întîi, Ilarie Voronca e un mare creator de formule şi tot ce e culoare internă în avangarda românească se datorează formulelor pe care el le-a găsit succesiv ! La *75 H.P.* vorbeşte de pictopoezie (definită spiritual : „Picto-poezia nu e poezie. Picto-poezia nu e pictură. Picto-poezia e pictopoezie“), la *Punct,* de sintetism, la *Integral,* de constructivism integral, şi, mai pe scurt, de integralism. Se vede uşor că toate formulele se rotesc pe ideea com-

binării artelor, a mozaicului. Ilarie Voronca protestează contra suprarealismului (de la *Unu*), căci „doctrina lui înseamnă o întoarcere spre un izvor întrecut. Instituirea haşişului şi visului ca principii de artă, dezagregarea excesivă aparţinuseră încă de mult expresionismului". Ceea ce nu e tocmai exact, dar se reţine faptul că Ilarie Voronca pune la temelia actului artistic luciditatea. Combinaţiile lui nu sînt rezultatul hazardului (deci el nu e dadaist), ci al voinţei creatoare. Definiţia setei de nou a artiştilor se reţine : „E în el (în modernism) ceva din străduinţa corăbierilor de la sfîrşitul Evului mediu întru aflarea unor noi drumuri spre Indii . . ."

Ce se poate alege acum din poezia îndrăzneţului ideolog ? Cu toate inegalităţile lui şi fără să fie vreodată cu adevărat profund, Il. Voronca e un poet interesant şi plin de surprize, cu o fantezie totdeauna proaspătă, în stare de cele mai neaşteptate asociaţii. El a împins poezia spre o libertate vecină cu dezintegrarea totală, şi de aceea e greu de primit (ori măcar de parcurs) integral. Ilarie Voronca e un poet de antologie.

Nici **Şt. Roll, Saşa Pană, Paul Sterian** nu au supravieţuit, ca poeţi, momentului avangardist. **Geo Bogza** este, în puţinele versuri în reviste, capabil de o mare prospeţime a imaginii şi nu lipsit de notă personală *(Cîntec pentru Ioanamaria)*. **C. Nisipeanu** (care a scos la Craiova revista *Radical*) n-a confirmat niciodată cele două-trei poezii memorabile din *Spre ţara închisă în diamant*. O recrudescenţă a suprarealismului se va produce imediat după 1945, nelegată încă de numele nici unui poet însemnat.

3. Marii poeţi

Dintre poeţii deceniului al treilea, patru nume stau mai presus de orice tendinţă, şcoală, grupare : Blaga, Arghezi, Philippide şi Pillat.

Vocaţiei metafizice a primului îi răspunde vocaţia cuvîntului celui de-al doilea, înclinaţiei spre abstract, spre gîndire a celui de-al treilea, îi răspunde înclinaţia spre natură, spre sentiment a ultimului. Ei absorb totul — tradiţia ca şi viitorul literaturii — şi dacă poezia românească a acestor epoci nu i-ar avea decît pe ei, ea ar rămîne, fundamental, aceeaşi.

Volumul de debut al lui **Lucian Blaga** (1894—1961), care a fost atît de bine primit în 1919, ţine de stilul „poeziei filozofice" de dinainte de primul război. Alegoriile ne amintesc de Panait Cerna, care şi el avea spirit filozofic şi mai puţin imaginaţie a concretului. L. Blaga e la început un filozof care-şi ilustrează ideile prin imagini, lipsit de expresia plastică a gîndirii. Cugetarea lui

Scanned with OKEN Scanner

nu e învăpăiat-existențială ca a tînărului Eminescu, ci rece și demonstrativ didactică, funciar prozaică. („De unde-și are raiul — / lumina ? — Știu : îl luminează iadul / cu flăcările lui"). Nici limba n-are consistența materială de la Eminescu. Discursivitatea acestor prime poeme nu vine neapărat din fluența vorbirii. Poetul caută să prindă ideea în agrafa unei imagini și poeziile seamănă cu un ierbar unde, pe fiecare foaie, se presează altă floare. Pînă la un punct, volumul din 1921, *Pașii profetului,* arată că L. Blaga era conștient de abuzul de cugetare din *Poemele luminii,* dovadă că și-a modificat maniera abstract-alegorică. Gîndirea se încarnează aici într-o senzație sau într-un peisaj. Pan, vegetînd la soare și lăsîndu-se adăpat de natură, e o figură concretă, înainte de a fi o idee poetică, și el trăiește într-un spațiu mitic. Mitul a luat locul alegoriei : povestind avatarurile lui Pan, poetul dezvoltă mitul, fără însă a-l analiza logic. Pan, dealtfel, e un simbol al imanenței. Considerațiile direct-prozaice sînt rare, lirismul trăind într-un regim vizual și descriptiv în care se insinuează totuși sentimentul metafizic : „În soare, spicele își țin la sîn grăunțele / ca niște prunci ce sug. / Iar timpul își întinde leneș clipele / și ațipește între flori de mac. / La ureche-i țîrîie un greer".

În următoarele cărți *(În marea trecere, Lauda somnului, La cumpăna apelor),* maniera poetică se modifică din nou. În acestea auzim, dealtfel, prima oară, *vocea* esențială a lui L. Blaga. Într-un fel, poezia revine la formele discursului, dar cu o mai mare abundență și ceremonie. Deși a scris într-un vers celebru : „Tăcerea mi-este duhul" și în altul, tot așa de des citat : „Lucian Blaga e mut ca o lebădă", fiind chiar analizat ca poet orfic, L. Blaga este fundamental un poet al vorbirii. Poeziile lui sînt mereu vorbire despre ceva, discurs, neocolind formulele adresării directe, chemînd atenția cititorului, uzînd de întrebări și exclamații, de suspensii retorice. Din multele exemple, iată unul foarte cunoscut din *Către cititori,* cu care se deschide *În marea trecere :* „Aici e casa mea. Dincolo soarele și grădina cu stupi. / Voi treceți pe drum, vă uitați printre gratii de poartă / și așteptați să vorbesc. — De unde să-ncep ? / Credeți-mă, credeți-mă, / despre ori și ce poți să vorbești cît vrei . . ."

Vocea poetului este în acest volum blînd-nostalgică și ceremonioasă, avînd aerul de a comunica o revelație. Poetul ne spune povestea unei lumi pierdute, aproape biblice, ne inițiază în taina unei existențe primare („Prietene, crescut la oraș . . ., / vreau să te iau de mînă, / vino să-ți arăt brazdele veacului"), care, în curînd, cînd tradiționalismul lui L. Blaga își va preciza termenii, se va identifica cu satul mitic : „Uite, e seară. / Sufletul satului fîlfîie

pe lîngă noi, / ca un miros de iarbă tăiată . . ." Acest tradiţionalism mitic se pune însă (în *Lauda somnului*) sub semnul unei interdicţii. Vorbirea (la fel de abundentă) nu mai revelă, ci ascunde. Pretutindeni este o taină ce se trage în sine, se pecetluieşte : „Adînc subt bătrînele, / verzile zodii — / se trag zăvoarele, / se-nchid fîntînile". Sau : „Cu foaia aceasta închid porţile şi trag cheile. / Sînt undeva jos sau undeva sus. / Tu stinge-ţi lumînarea şi întreabă-te : / taina trăită s-a dus ? / Ţi-a mai rămas în urechi vreun cuvînt ? / De la basmul sîngelui apus / întoarce-ţi sufletul spre perete / şi lacrima către apus". În alt decor, aici e atitudinea multora din *Psalmii* lui Arghezi, unde transcendenţa goală determină o căutare chinuitoare şi inutilă, lucrurile se umplu de mister ca de o boală fără nume. Crengile arborilor exprimă tăgăduirea (la Arghezi, refuzul revelaţiei) şi „fac scoarţă în jurul unui lăuntric suspin". Poetul e un vizionar al unei lumi de monade ce se rotesc în jurul lor într-o mişcare neoprită, lume a somnului veşnic eminescian. Ca şi la Arghezi, viziunile acestea şi-au construit o recuzită anume şi se comunică retoric. N-a fost îndeajuns studiată această latură naiv-romantică a poeziei lui L. Blaga, amestec de reminiscenţe folclorice şi livreşti. Poetul face gesturi misterioase şi şopteşte formule magice : „Fac un pas şi şoptesc spre miază-noapte : / Frate, trăieşte tu, dacă vrei. / Mai fac un pas şi şoptesc spre miazăzi : / Frate, trăieşte tu, dacă vrei. / Din sîngele meu nu mai e nimeni chemat / să-şi ia începutul trăirilor. / Nu, nu mai e nimeni chemat". El e un preot care deţine un mare secret al fiinţei şi oficiază liturghii păgîne, vorbind o limbă de vrăji şi descîntece. E în toate aceste taine nedivulgate un ton original ce face poeziile profunde şi impresionante, dar şi oarecare afectare naivă ce va deveni tot mai vizibilă în volumele următoare, pe măsură ce se înmulţesc elementele tradiţionaliste. G. Călinescu a observat că în *La curţile dorului* rămîne aproape numai aspectul decorativ (satul minunilor, cocoşi dunăreni etc. . . .), ca într-un totem din care s-a uitat conţinutul metafizic.

Interesante sînt însă multe din poeziile de după *Nebănuitele trepte*, unde folclorul se rezoarbe (în metrică, în sugestia unor imagini) şi lirica devine graţios-naturalistă, cu o notă senzuală chiar, fără sfîşierea sufletească din *Lauda somnului* şi fără teatralitatea de acolo, dar la fel de magic-incantatoare în limbaj. Deosebirea este că începe să se simtă atracţia unei virtuozităţi a formei. În al doilea rînd, ultimul Blaga e mai sentimentul, în sensul că poezia se naşte direct dintr-o stare sufletească. Privirea poetului, obsedată altcîndva de taine şi de semnificaţiile ascunse în lucruri, descoperă acum cu surpriză lucrurile înseşi ; natura, din sediu al spiritului.

Scanned with OKEN Scanner

devine realitate palpabilă şi tandră, materie suavă ; în loc să oficieze, poetul se destăinuie ; spiritualismul „decade" în cel mai franc sentimentalism liric, mai capabil adică de ingenuitatea emoţiei.

E regăsită imanenţa din *Paşii profetului,* însă cu semn schimbat : acolo, omul era privit din afară, era un obiect cosmic, turtit de forţe excesive (şi clima poeziilor era excesivă : o vară toridă, în care sufletul se cufunda în lut, „fără căinţi şi fără-ndemnuri, numai trup", sau în somnul maicilor) ; aici, natura apare umanizată, blîndă şi roditoare, amestec delicat de regnuri. Existenţa nu mai *ascunde* o taină, ca în spiritualismul poetic din *Lauda somnului,* existenţa *este* taină. Iată, ca singur exemplu, această splendidă *Odă simplisimei flori :* „Păpădie, ecumenică floare, / după a ta aurie ardoare / — pe nescrisele file — / anul îşi hotărăşte fericitele zile. / De un pëan te-nvrednicești / tu, neluată în seamă, floare de rînd. / Sămînţă să faci pe pămînt / e tot ce doreşti. Alt gînd nu porţi. / Dar înfloreşti şi asfinţeşti / alcătuind o aureolă de sfînt".

Cunoscut în primul rînd ca mare poet, L. Blaga scrie cîteva piese care văd rar, ori deloc, luminile rampei. Sînt fie piese „psihologice", inspirate de psihanaliză, înfăţişînd cazuri bizare, violenţe, drame pasionale, obsesii, fie piese „mitice", inspirate din folclorul autohton, care prelucrează original legende cum ar fi aceea a *Meşterului Manole.* Blaga rămîne şi în teatrul său un poet şi un filozof. Aspectul de poem filozofic făcea dificilă reprezentarea pieselor, într-o epocă în care micul realism (uneori bulevardier) îşi impusese exigenţele. Declamator, cu lungi monoloage, trăind dintr-o atmosferă fabuloasă, înţesat de simboluri, acest teatru a trebuit să aştepte o altă înţelegere a genului spre a i se dezvălui valoarea. Expresionismul e vizibil în „misterele păgîne" de felul lui *Zamolxe, Meşterul Manole* ori *Cruciada copiilor,* înrudite cu piesele lui Georg Kaiser, Werfel, Hasenclever sau Barlach. Psihanaliza, ce stă la originea *Faptei* ori a *Dariei,* vine tot prin filieră expresionistă. Inconştientul joacă pretutindeni un mare rol. Superstiţia, mitul, credinţa ancestrală au, ca şi în poezie, o aură metafizică.

Tudor Arghezi (1880—1967) este poetul român, de după Eminescu, cu cel mai mare prestigiu, şi totuşi, cel mai controversat. Apărînd tîrziu în volum, în 1927, cu *Cuvinte potrivite,* el s-a impus conştiinţei publice într-un fel paradoxal : audienţa extraordinară de care s-a bucurat s-a datorat, la început, mai mult faptului de a fi fost respins decît acceptat. Istoria literară păstrează urmele evidente ale „conflictului" dintre poet şi publicul său ; ceea ce e mai greu de explicat e că rezistenţa a venit de obicei din partea intelectualilor, a poeţilor înşişi, a criticii. Fanaticii poeziei arghe-

Scanned with OKEN Scanner

ziene, căci au existat și fanatici, au fost în orice caz mai puțini decît detractorii. Violența de ton a lui Ion Barbu, poetul matematician, se cunoaște. Criticii s-au arătat circumspecți sau derutați : „în clipa în care am început să scriu studiul atît de vehement, atît de sigur în ton, atît de integral și intransigent negativ — mărturisește Eugen Ionescu în *Nu* (1934) — poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase". Chiar și după ce criticii E. Lovinescu (foarte rezervat întîi), P. Constantinescu, G. Călinescu, Ș. Cioculescu au făcut cu neputință orice dubiu în privința valorii poetului și a pamfletarului, — „fenomenul Arghezi" a rămas un caz neclar pentru mulți. Într-o formă mai subtilă, poetul a început să fie contestat pentru lipsa dramei spirituale și admis numai ca virtuoz. Însă, lucru tulburător, virtuozitatea s-a relevat mai ales celor care, ca Pompiliu Constantinescu, au analizat „drama" lui Arghezi și, dimpotrivă, latura de inexplicat a poeziei a devenit limpede pentru cei prea convinși de facilitatea ei.

Într-un *Psalm,* poetul se plînge de lipsa harului, pentru ca dimpotrivă, în *Cîntec de boală,* boala e harul, iar în *Inscripție pe o scripcă,* din ultimul volum, *Noaptea,* Arghezi să vorbească de un duh străin, de un suflet ce nu-i al lui, ca zeul lui Platon care sălășluiește în poet. Acestea sînt atitudinile extreme ale poeziei argheziene : poetul e cînd beat de har, cînd lipsit de har, pe rînd, în grația lui Dumnezeu sau alungat departe de el, comunicînd cu el sau implorînd zadarnic un semn.

Transcendența argheziană este o transcendență goală. Imaginile tăcerii, ale refuzului de a se arăta, ale nepătrunsului și zăvorîrii lui Dumnezeu sînt, în fond, tot atîtea imagini ale absenței. Ce sens au atunci căutarea poetului, invocarea divinității, revolta ca și renunțarea, tonul blasfemator și orgolios sau adorația, evlavia, ruga ? Evident, *Psalmii* și poeziile înrudite nu sînt expresia unei îndoieli ; ceea ce ne izbește, în tonul lor cînd îndîrjit și aspru, cînd plin de umilință, în clarele lor accente retorice sau în vibrarea melodioasă de rugăciune, nu este *incertitudinea existenței,* dar *certitudinea inexistenței divine.* Suferința poetului nu provine din faptul că dumnezeu este, fără a se arăta, că se revelă și se ascunde, în același timp, ci din faptul absenței sale, care deșteaptă în sufletul fragil al psalmistului conștiința insuportabilă a singurătății în univers :

Tare sînt singur, Doamne, și pieziș !
Copac pribeag uitat în cîmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș
Țepos și aspru-n îndîrjire vie.

Psalmii sînt o luptă a poetului cu sine, cu evidența sentimentului de solitudine ce-l copleșește. Cînd invocă divinitatea, Arghezi știe că nu va primi răspuns ; dar nu se poate opri s-o invoce. Cu atît mai adîncă este drama lui. Și ea izvorăște din neputința de a admite că e singur în univers, față-n față cu un cer deșert și mut ; din neputința de a-și îndura condiția, viața redusă la ea însăși, ca la o unică și disperată certitudine.

Dar absența creatorului cheamă, printr-o tainică armonie, prezența creaturii ; mai mult, cerul și pămîntul fiind un sistem de vase comunicante, desacralizarea transcendentului implică sacralizarea făpturii. Sacre devin la Arghezi viața, făpturile pămîntești, plantele, animalele. Dacă voința „de a se spăla de noroi", aspirația „către cer, către lumină și nevăzut" exprimă baudelairianismul unei anumite părți din lirica poetului, a *Muntelui Măslinilor* mai ales, în nici un caz ele nu se pot generaliza. Cerul arghezian nu simbolizează, pur și simplu, starea de elevație, nici pămîntescul pe aceea de impuritate, de smîrc, de noroi ; dacă vrem să definim pînă la capăt pe Arghezi, trebuie să observăm că el este poetul făpturii, al creatului, în mai mare măsură decît al transcendenței, al divinității. Divinitatea arghezian ă își pierde atributele sacre, cedîndu-le omului, viețuitoarelor, naturii. Există puțini poeți mai atașați de fire, de pămîntesc, de viață, decît Arghezi ; materia suavă sau degradată este mereu tema lui de candidă uimire. Făcutul nu e vinovat la Arghezi cum e la poetul *Jocului secund* sau la Blaga din *Laudă somnului*. Comentînd odată (în *Icoane de lemn*) legenda biblică a izgonirii din rai, Arghezi scrie : „Dumnezeu îi izgonește și îi blestemă ; el să muncească, ea să nască. Blestemul întîrziase, căci în Eva se și întîlniseră principiile complimentare și pruncul fusese conceput în măreția Paradisului chiar". Dacă spiritul arghezian este fundamental nereligios, nu înseamnă că îi sînt închise căile către sfințenie și elevație : atît că, în închipuirea poetului, paradisul e pămîntesc, iar sacră, făptura. Panteism paradoxal, întors : nu Dumnezeu se „coboară" în făptură, ci făptura protestează contra absenței divine, înălțîndu-se pe sine pe o treaptă de grație și divinitate. Copleșit de revelația transcendentului gol, poetul îndumnezeiește viața pămîntească. „Buba pămîntească" a heruvimului nu este semnul pierderii paradisului, ci al aflării lui.

Pe de o parte : transcendența goală, teroarea de neant și de moarte. Pe de altă parte : un constant instinct al vieții în toate formele ei, care împiedică obsesia de golul de dincolo să degenereze în turmentația absolută a spiritului. Deși nu poate împiedica recidiva : spaimele alungate revin. Liniștea arghezian ă lasă să se audă în răstimpuri bătăile de gong ale fricii și dezechilibrului lăun-

tric ; iar frica se trage adesea către marginile sufletului, dezvelind o adîncă și parcă neverosimilă liniște.

Ataşamentul de făptură ne revelă un Arghezi deosebit de acela de pînă acum : despre el vom vorbi în continuare. Încă în poetul *Cuvintelor potrivite* se ascunde, astfel, un pictor al naturii, cu ochi exact și paletă destul de bogată în culori și nuanțe, chiar dacă stilizarea excesivă împrumută „creioanelor" sale un aer cam artificial.

Desigur, dragostea constituie însuși nucleul atitudinii de acceptare a realului din lirica lui Arghezi și nu e de mirare că, în *Versuri de seară,* vom avea revelația unei erotici de altă factură, mai vitalistă și mai franc senzuală.

Ne aflăm în *Versuri de seară,* după cum s-a observat, într-un paradis asemănător aceluia din legendele Vechiului Testament : paradis biblic și păgîn, în care oameni și dobitoace își trăiesc existența elementară și fermecătoare. Viziunea poetului e cosmică și fără religiozitate : arborii, viețuitoarele, ploaia, pămîntul, cerul, grădina sînt realități primordiale. Cerul poeziei argheziene este răsturnat : făptura nu manifestă pe Dumnezeu, ci-și este sieși Dumnezeu ; nu materializare a divintății, ci divinizare a materiei. Mai direct spus, filozofia lirică a *Versurilor de seară* constă în a opune transcendenței goale, sentimentului de singurătate sau de absurditate existențială, un paradis terestru în care omul și dobitoacele se înfrățesc. Terestritatea nu exclude sacrul : toate făpturile poartă aureolă împrejurul capului. Paradisul arghezian este sacru fără ca vreo divinitate să se fi coborît în el : sfințenie „profană", franciscanism laic și păgîn. Sacralitatea lui este o curată transfigurare.

Un aspect al paradisului terestru arghezian este și ceea ce s-ar putea numi paradisul miniatural și artizanal, micul paradis. Nici vorbă că jivinele și păsările și oamenii sînt aceiași în *Buruieni, Mărțișoare, Cartea cu jucării, Ce-ai cu mine vîntule ?* ; numai că, în acestea, latura artizanală predomină. Simțim că am părăsit, pe neobservate, marea lirică arghezianâ a existenței. Vocația constructivă și artistică era absorbită în *Versuri de seară* de o viziune asupra vieții ; aici ea se pune în relief. Poetul repetă, în alt plan, spectacolul paradisiac, înfrățirea franciscană a făpturilor : dar le atribuie un sens de gratuitate și joc ce lipsește dincolo.

Un sens preponderent artistic (și artizanal) descoperim și în *Flori de mucigai,* al căror punct de plecare sînt tezele și versurile (din ciclurile de „tablouri pariziene" și de „flori ale răului") baudelairiene. „Din urît, poetul va face să se nască un farmec nou", scrie

undeva Baudelaire şi nu se poate să nu recunoaştem în aceste cuvinte programul lui Arghezi din *Testament :*

Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi.

Dealtfel, influenţa lui Baudelaire asupra lui Anghezi (semnalată întîia oară de criticul E. Lovinescu în „amestecul macabrului cu senzualitatea" din *Agatele negre*) se poate urmări pe mai multe planuri, în unele *Cuvinte potrivite* sau *Flori de mucigai.* În acestea din urmă ea se concentrează în estetica urîtului şi în triumful artificiului. Baudelaire lăuda pe Daumier pentru a fi pus, în evocarea mizeriei şi abjecţiei, precizie. Arghezi îşi însuşeşte punctul de vedere şi întreaga artă a *Florilor de mucigai* (titlul însuşi e baudelairian) constă în savanta dozare de trivialitate şi suavitate, de expresie crudă şi rafinament. Desigur, „noi avem de mult" „această specie de poezie şi influenţa poetului francez n-ar fi izbîndit, probabil, fără o tradiţie autohtonă pe care să grefeze. Arghezi citise pe Heliade, Anton Pann, Macedonski, Mateiu Caragiale şi chiar pe Ion Barbu (*Cîntec de ruşine* apare în „Contimporanul" în 1924).

Dar momentul, indiscutabil, cel mai înalt, îl reprezintă, în poezia de acest fel, Arghezi. Cuvintele de argou şi cuvinte înveninate, cuvinte bolnave sau abjecte, pătrunse de venin sau suave, putrede, jegoase, oribile sau imateriale se împerechează într-o limbă unică, de un pitoresc şi de o forţă sugestivă extraordinară. Imaginaţia deformează realul, construieşte figuri monstruoase sau hibride. Hoţii care se tîrăsc înlănţuiţi *(Galere)* alcătuiesc o astfel de „fiară bolnavă de rugină", cu zeci de capete şi de picioare :

Zgomotul de lanţuri multe
A trecut prin curte,
A ieşit lung pe porţi
Printre vii şi morţi
Tîrîş, grăpiş,
Prin păinjiniş ?
Ca o fiară bolnavă de rugină.

Hialmar, „cel mai mare slut între betegi", îşi plimbă într-o roabă „moaştele", sfînt diform, hidos, personaj demn de infernul social al lui Jean Genet.

Florile de mucigai sînt o operă de artist pur ; cartea, dacă nu cea mai tulburătoare, în orice caz este cea mai originală a lui Tudor Arghezi. Ei i s-ar potrivi memorabilele versuri din *Ex libris*, ca o emblemă şi ca o definiţie :

Carte iubită, fără de folos,
Tu nu răspunzi la nici o întrebare.

Puţine lucruri în *Aur sterp* (1922) sînt de natură să ne prevină asupra liricii de mai tîrziu a poetului. Romantismul lui **Al. Philippide** (n. 1900) este, aici, unul minor, în care găsim visarea melancolică, nu şi visul ca mijloc de a sonda necunoscutul, tristeţea sentimentală, nu şi neagra deznădejde a cunoaşterii, cu alte cuvinte, trăirile unui suflet contingent şi relativ, care n-a fost pătruns de otrava absolutului. Lirismul are deocamdată corzile scurte, adaptate temelor şi atmosferei. *Lied* ne aminteşte de Heine (nu doar prin motivul Loreley). *Melodie* e o chinezerie fragilă şi, în general, metaforele poetului vădesc înclinaţia spre delicat şi miniatural.

Pastelurile din al doilea ciclu se înscriu în linia Bacovia — Fundoianu, dar mai pure, vestind alteori poezia sentimentalismului provinciei a lui Demostene Botez.

Izolate, în această materie străină, apar însă şi imagini din cu totul altfel de peisaje, ciudate, nepămînteşti : „În zări pluteşte-o stafie de soare“ *(Drum în amurg)*. „Bătrînul soare orb trăieşte încă ?“ *(Apus de toamnă)* şi chiar un început de cufundare în straturi obscure ale realului, unde aşteaptă, nerelevate încă, viziunile viitoare. În *Clopotele*, vechiul şi obsedantul motiv este reluat într-un registru imens şi în locul comparaţiilor mărunte dinainte găsim metafora cosmică.

În acestea, şi în altele, poetul şi-a intuit exact cea de-a doua înfăţişare a romantismului său, aceea majoră, declarativă şi solemnă, din *Stînci fulgerate* (1930). Noii modalităţi îi corespund şi teme noi : solitudinea orgolioasă, refuzul existenţei banale. Începem să ne deprindem cu limbajul egocentric al poetului şi cu desele lui tentative de a se caracteriza liric :

> Lumea începe şi sfîrşeşte cu mine.
> Ca algele din spumă de oceane.
> Dospite-n mîl albastru de cercuri sfărîmate,
> Cresc cîntecele mele subterane.
> Mi-e inima la adăpost
> Ca un culbec în fundul unei grădini pustii.
> Hotarele mele sînt : cel care-am fost
> Şi cel ce voi fi — hotare pustii.

Poetul s-a retras în piscuri înalte şi, înconjurat de stînci pleşuve, face gesturi pline de măreţie, în prada unei decepţii universale. Versurile sînt izbitor de frumoase, deşi „marile singurătăţi“ pe care le evocă poezia rămîn încă exterioare şi abstracte, fără o mai profundă întemeiere. Este ceea ce va aduce inedit cel de-al treilea volum, *Visuri în vuietul vremii* (1939), în care, păs-

trîndu-se și solemnitatea gravă și aspectul major al romantismului, se observă numaidecît planul metafizic.

Poetul se simte acum îndemnat să se smulgă „din cunoscut" și să intre în „inedit azur", spre a afla *Terra incognita* a lirismului, absolut, *fără timpul* marii poezii. „Dar eu trec mai departe spre marile izvoare", mărturisește altă dată poetul, cu mîndrie, dar și cu dispreț pentru „clăbucii clipelor de-acuma", pentru efemer, voind a se confrunta cu eternitatea. Este adevărat numai în parte că motivele liricii lui Al. Philippide devin acum durata, moartea, supraviețuirea individului. Toate acestea intră în meditațiile poetului, dar numai întrucît sînt materia cea mai profundă a poeziei. Tema fundamentală din *Visuri în vuietul vremii* este încercarea de mîntuire prin poezie. Procesul existenței implică de data aceasta procesul poeziei înseși. „Visurile în vuietul vremii" sînt o metaforă pentru cîntecul fără țel care acoperă în chip miraculos cu spuma lui ușoară neostenitul vuiet al vremii care zboară. Întrebările poetului despre existență se dau în lături ca niște uși succesive, lăsînd la urmă o mereu aceeași întrebare cu privire la poezie. Nu s-au scris în literatura noastră versuri mai directe și mai superbe decît acelea în care Al. Philippide numește cîntecul misterios de care răsună marile singurătăți ale ființei :

În marile singurătăți din mine
Aud de mult un cîntec. Dar e cîntec
Ceva ce nu se poate auzi
Decît doar cu urechea sufletului :
Sunete stinse, susur de astre,
Vîrtej de vis și amintiri de vînturi,
Sonoră-nchipuire ce poate fi lumină,
Prezență care-nlătură cuvîntul ?
De cîte ori nu m-am urcat
În luntrea somnului, crezînd că poate
Voi izbuti plutind la întîmplare
Pe mările tăcerii dinlăuntru,
Să dau de-acel prea tainic cîntăreț...

Monolog în Babilon (1967) debutează cu un extraordinar poem, *Tainicul țel,* care ar putea fi interpretat drept autocritica subiectivității, a egocentrismului de pînă acum. La capătul unei călătorii printr-un labirint de scări (ca acela din *Rêve parisien* de Baudelaire), poetul descoperă o grădină cu mari și albe columne, în vîrful cărora capete vii, pocite, tumefiate, hidoase, strigă într-o cumplită hărmălaie :

Eh ! Eu ! Eu ! Eu !

Este Demonul un *alter ego* al poetului ? Interpretarea se

poate susține în două feluri. Întîi *Monolog în Babilon* renunță aproape cu totul la romanticele declarații pe tema soartei sau a nemuririi, conținînd poeme mai curînd epice decît lirice, adevărate viziuni onirice cu caracter alegoric. *Pe un papirus, Legendă, Alai, Prin niște locuri rele, Scamatorul de pe munte, Tainicul țel* continuă, în fond, factura baladescă din *Ceasul rău* (din *Aur sterp*), *O întîlnire ciudată, Visul rău, Balada vechii spelunci* (din *Visuri în vuietul vremii*), care părea, încă din prima clipă, o reacție la retorica subiectivă.

În al doilea rînd, în aceste poeme nu mai sînt hotărîtoare decît acele experiențe care pun pe poet în contact cu mișcările convulsive ale unor colectivități umane, care confruntă tragediile individului cu tragediile societății. Monologul, la care face apel titlul, traduce foarte exact ideea : poetul monologhează în mijlocul valurilor teribile ale istoriei, ca Alexandru Macedon în Babilonul cucerit. „Privind mai bine lucrurile — meditează împăratul — nu-i / Nici pe departe vreo nepotrivire. / Cunoașterea e tot o cucerire. / Și filozoful tinde ca și mine — (Cu altfel de mijloace, desigur) să domine". Chiar dacă în poema finală, *Călătorie și popas*, sînt reafirmate idealurile mîntuirii individului în timpul fără de timp al poeziei, ceea ce este mai original în ultima carte a lui Al. Philippide ține tocmai de această schimbare a obiectului meditației poetice și ne dezvăluie în poetul *Tainicului țel* un spirit modern, o conștiință receptivă a lumii în care trăiește.

Nimic nu lasă să se întrevadă în formația lui **Ion Pillat** (1891—1945) îndreptarea spre poezie, nici structura sufletească, nici natura studiilor. Poetul însuși recunoaște în niște *Mărturisiri* că interesul pentru poezie i s-a deșteptat mai mult ca o reacție la mentalitatea burgheză a familiei. S-a întîmplat însă cu Pillat lucrul, nu tocmai obișnuit la mulți intelectuali cu o cultură subtilă, de confuzie a facultăților spirituale. Lectura trezește în noi, dacă devine obișnuință, plăcerea imitației. La început exercițiu, imitația se poate transforma într-o necesitate sufletească foarte înrudită cu adevărata vocație. Rafinații, voluptuoșii versului, parnasienii sînt adesea astfel de poeți „nesinceri", înlocuind sentimentul cu plăcerea de a trăi prin alții. Ceea ce s-a numit „tradiționalismul" lui Pillat apare constituit foarte de la început și un ciclu cum e *Casa amintirii*, anterior lui 1912, conține în germene toată lirica din *Pe Argeș în sus*.

Aceasta este una din cele mai frumoase cărți de poezie din literatura română. Dar s-a petrecut și cu Pillat ceea ce se petrece mereu cu Eminescu (păstrînd, firește, proporțiile), adică o

Scanned with OKEN Scanner

banalizare prin repetare şi imitaţie. Cînd, în fond, valoarea lui Pillat e de a fi inimitabil, tradiţionalismul lui fiind o descoperire cu totul personală, fermecătoare la orice nouă lectură.

S-au spus, în general, în legătură cu această poezie, toate banalităţile şcolare, alimentate de Pillat însuşi, care credea că „valoarea personală a unei atari poezii e dată de viziunea pămîntului, care rămîne acelaşi, şi de presimţirea timpului care fuge mereu".

Dacă evităm banala explicaţie psihologică a poeziei (care nu ne spune de ce tocmai sentimentalismul a devenit literar) vom vedea că poezia lui Pillat nu e mai puţin „livrescă" în *Pe Argeş în sus* decît în *Visări păgîne*. Însă livresc nu înseamnă fără contact cu viaţa, arid. Există o „perversiune" intelectuală care constă în asimilarea naturii unor elemente de cultură. Nu ne place adică natura ca atare, ci ceea ce spiritul nostru proiectează în ea. O bucurie naturală se preface astfel într-un sentiment estetic. Sensibilitatea noastră vibrează la imensitatea Bărăganului odobescian, la poezia Moldovei lui Creangă, la farmecul exotic al Dobrogei lui Barbu. Mirceştii lui V. Alecsandri, Isarlîcul lui Ion Barbu, Florica lui Ion Pillat nu sînt peisaje naturale, ele ţin de o geografie spirituală, sînt cetăţi imaginare. Pillat e întîi un om de cultură şi pe urmă un intuitiv, şi lirica lui nu poate fi pricepută dacă avem superstiţia că poetul exprimă neapărat emoţii din rîndul celor biografice. În fond, în două chipuri poate fi înţeleasă poezia de către poeţii înşişi : ca o experienţă, să spunem aşa, de viaţă, sau ca una curat artistică. Întîia atitudine dă naştere exaltaţilor, fanaticilor, misticilor, moraliştilor, lui Baudelaire, Rimbaud, Eminescu. Aceştia trăiesc poezia, intenţia lor de a comunica în ordine interioară evenimentele fundamentale. Înainte de a se fi dezgustat de poezie, a trebuit ca Rimbaud să pună în ea o mare ardoare. Oricum am privi-o, poezia rămîne pentru toţi aceştia un mod de comunicare. Şi parnasienii comunică ceva : plăcerea lor de a compune versuri, satisfacţia creaţiei devenită scop în sine. Fără să fie parnasian, Pillat intră în această categorie. El anticipează o atitudine care va deveni generală în deceniul următor, cînd prin Ion Barbu poeţii vor descoperi că poezia îşi e sieşi suficientă.

Putem spune acum că lirismul nu provine în *Pe Argeş în sus* din evocarea peisajelor copilăriei, ci din emoţia reconstituirii lor în carte. Poetul îşi priveşte peisajele familiale, dealtfel sub influenţa lui Francis Jammes, ca pe un Orthez posibil. În *Ctitorii*, în *Cămara cu fructe*, conţinutul în sine e indiferent : valoarea constă în plăcerea spunerii, a numirii, căci prin cuvînt poetul îşi alcă-

tuiește lumea dorită. Argeș, Rîul Doamnei, Negru Vodă, Florica sînt cheile magice ale creației. E o poezie de rafinament și de artificiu, construită în sensul superior : *Cămara cu fructe* e perfect rotundă, *Aci sosi pe vremuri* (desigur, capodopera lui Pillat), plină de subtilități muzicale, are mișcarea unei clepsidre : timpul bunicilor s-a scurs în timpul nepoților, care iau totul de la capăt, în forme imperceptibil modificate.

Din volumele următoare, cu mult sub interesul acestuia, trebuie reținută mai întîi o poezie intimistă, în felul lui Duiliu Zamfirescu, care cîntă acvariul, oglinda, bibelourile, tablourile, cărțile din raft — „les petites âmes des choses" ale lui Francis Jammes. În *Calendarul viei*, refacerea lui Alecsandri e mai evidentă ca oriunde. Aici se observă foarte bine și înrudirea lor sufletească. Și Pillat e un „egoist", plăcîndu-i viața tihnită la moșie, confortul rustic, plimbările spre seară prin pădure, sau prin vie, lectura la umbra nucului din grădină. El e un comtemplativ, fermecat de priveliștea cîmpenească, plin de voie-bună și de sănătos optimism. „Boierul" cutreieră călare moșia, lăsîndu-se în voia murgului sau se retrage pe căldura mare în casă și citește *Robinson Crusoe*.

Ultimele cărți ale lui Pillat scot și mai mult la iveală „clasicismul" poetului : e un clasicism de atitudine, dar și de motive. În locul cîmpurilor cu cirezi, al viei, al nucilor, apare idilicul clasic cu capre printre măslini și eucalipți. Poeziile, deși cam reci, sînt uneori foarte frumoase. Mai tîrziu, clasică e meditația asupra timpului, sentimentul elegiac. Cîteodată, poetul e capabil de intensități, ca de exemplu atunci cînd își plînge într-o elegie, ca un alt Ovidiu, singurătatea cosmică.

În 1927 **Ion Barbu** (1895—1961) a învinuit toată această poezie a deceniului al treilea — în mare parte excepțională — de lipsă de spiritualitate, numind-o „poezie leneșă". El respinge și „confidența, sinceritatea, disociația, naivitatea", voind a-și așeza poezia „sub constelația și în rarefierea lirismului absolut", cerîndu-i să disprețuiască muritoarele melodii, de care a vorba în *Israfel* al lui Poe și să „instruiască de lucrurile esențiale, delectînd cu viziuni paradisiace". Dacă denumirea de „poezie leneșă" e, vădit, nedreaptă, ea trebuie admisă prin rațiunea polemică a atitudinii. Teoretic, Ion Barbu formulează un program radical și subtil, de care poezia avea nevoie. Autorul *Jocului secund* a împins poezia românească spre o experiență esențială, nemaicunoscută pînă atunci și care se explică atît dialectic, cît și istoric. Muzică pură relevînd inefabilul, poezia e abstrasă din timp („din ceas dedus adîncul acestei calme creste"), adică din contingent, și deși pleacă din viață, dintr-o emoție umană, ea nu se confundă cu viața,

Scanned with OKEN Scanner

constituindu-se ca un univers secund, posibil, ca un „mîntuit azur". Acest univers se ridică pe „înecarea" celui real, în sensul că nu e o copie, ci altceva decît el, avînd un sens propriu, intern. Cu ideea „jocului secund" (influența abatelui Bremond e evidentă) se desăvîrșește, și teoretic, ceea ce poeții intuiseră mai demult : începînd prin a exprima ceva, poezia sfîrșește prin a se exprima pe sine. S-a dat, în general, prea multă importanță substratului ideologic al ciclului *Isarlîc*, poetul fiind acuzat că ridică la rangul de valori tocmai elementele care constituie tare ale istoriei noastre. Încă gestul lui Barbu are un substrat estetic : nu ca valori sociale sau morale sînt elogiate indolența, jovialitatea nepăsătoare, culoarea lumii rafinate, crepusculare, a „crailor de Curtea-Veche", ci ca valori estetice, în sensul în care Sadoveanu spunea undeva, cu umor subtil că mama artei e lenea. Cetatea *Isarlîcului*, așezată „la mijlocul de Rău și Bun", „într-o slavă stătătoare", suspendate fiind orice determinări morale sau istorice, este cîntată ca un univers imaginar, pentru amestecul de „var și ciumă", de albeață și murdărie, de degradare și strălucire, pentru putreziciunea suavă și pitorescul lui subțire. Începutul este de basm curat și tot la basm ține viața închipuitei Cetăți, în care forfota mulțimii de gură-cască reprezintă doar simularea unor activități economice. În fond, ideea e de gratuitate. Domnișoara Hus e corespondentul liric al Penei Corcodușa, evocată, ca și eroina lui Mateiu Caragiale, sub semnul „ceasului rău". Și aici esențial este nu planul realist al evocării ci aspectul fabulos. Ceasul rău are înfățișare de pasăre din pînzele lui Georges Braque. Nebuna descîntă stelele cu mosorul, ca să-și întoarcă iubitul de pe celălalt tărîm, în felul în care Baba-Cloanța a lui Alecsandri se deda unui ritual magic asemănător.

În *Nastratin Hogea la Isarlîc* este descris un univers somnolent, cotropit de lene și de soare ca de o senzualitate ascunsă, ațipită, o materie mîncată de putregaiuri, verzuie, coclită, un aer unsuros, dulceag. Valoarea poemei e în viziunea de un umor tragic a lui Nastratin Hogea autodevorîndu-se.

Prejudecata cu privire la dificultatea (reală) a lui Barbu este așa de puternică, încît mai toate poeziile din cilul *Joc secund* sînt repudiate, fără să fie înțelese cum trebuie. Ele nu sînt hermetice : poetul face doar o experiență de vocabular. Pentru „barbieni", ea a apărut esențială, chiar dacă s-au împrumutat de la Barbu și „ideile" (năzuința spre absolut, sondarea metafiziculuí). Era oarecum normal ca Barbu, respingînd discursivitatea poetică, analizele în versuri, evocarea, epicul și celelalte, să caute a atinge o expresie pură, sintetică. Intenția lui evidentă e, în *Joc secund*, de a primeni mijloacele poeziei. Cele mai multe poezii de aici nu

sînt decît niște descripții. Ciclul propriu-zis hermetic e *Uvedenrode*. Mai exact, poetul încearcă un lirism de cunoaștere, nu abstractă, ci prin simboluri. Un astfel de simbol e al oului *(Oul dogmatic)*. Oul are aici înțelesul pe care i-l dădeau, de exemplu, vechii egipteni cînd își închipuiau nașterea universului din ou. Oul, ca obiect de contemplație, n-are utilitate practică. Legenda ni-l arată pe Orfeu care a răspîndit în Grecia mitul egiptean al oului, ferindu-se să-l consume. Oul e așadar un simbol cosmogonic. Eminesciană e și *Riga Crypto și lapona Enigel,* care e un *Luceafăr* cu rolurile inversate. Prăpastia se deschide între Crypto, simbolul forțelor telurice, și Enigel, care se-nchină soarelui. Acest motiv al soarelui e central în poezia de cunoaștere a lui Barbu. Poetul închipuie trei faze succesive ale cunoașterii, înaintînd în spirală și avînd fiecare un simbol în plan astral : cunoașterea prin simțuri, „roata inimii", e pusă sub semnul Venerei ; cunoașterea intelectuală, abstractă, sub semnul lui Mercur ; cunoașterea simbolică, poetică, sub acela al Soarelui. *Ritmuri pentru nunțile necesare* e o ilustrație aproape didactică a spiralei. *Uvedenrode,* în care mulți au văzut doar sonorități fără sens, reia tema, doar că răstoarnă succesiunea treptelor.

Nici un poet, în afară poate de Eminescu, n-a avut atîția imitatori ca Ion Barbu. Ceea ce se întîmplă e de necrezut : autorul *Jocului secund* e urmat cu fanatism aproape, și nu de simpli epigoni, ci de poeți remarcabili. El determină un curent, o școală. Epigonii lui Arghezi sau Blaga, chiar dacă sînt numeroși, reprezintă cazuri izolate : barbienii devin o sectă și întrețin un cult ; Barbu nu e pur și simplu marele poet, dar marele preot. Și, cu toate acestea, Barbu nu poate fi urmat : el închide o epocă fără a deschide o alta. Ca și Mallarmé, el trage ultimele consecințe, atinge o limită : Barbu intră în categoria poeților singulari, care fac poezia cu neputință, împingînd-o într-un impas. Unde dacă nu tocmai în acest Pol Nord al lirismului, în mirajul unui tărîm al dezamăgirii absolute, trebuie căutat secretul atracției pe care poezia lui Barbu o exercită continuu.

Întîiul volum al lui **Dan Botta** (1907—1958) va fi *Limite*. Poeziile lui sînt toate descripții, dar stilizate, trecute prin retortele unei complicate alchimii, prețioase, în felul compozițiilor barbiene din ciclul *Joc secund.*

Sub influența directă a lui Ion Barbu au debutat și **Vladimir Streinu** (1902—1970), **Eugen Jebeleanu** (n. 1907), **Cicerone Theodorescu** (1908—1974), **Radu Boureanu** (n. 1908). După cîte un prim volum care purta marca deceniului al patrulea, ultimii au evoluat foarte diferit.

Scanned with OKEN Scanner

4. Alți poeți (1930-1947)

Un elegiac pur este **Virgil Gheorghiu** (1905—1977) și este interesant de văzut cum sînt aduse pe această coardă unică teme și motive foarte diferite.

Dacă **Emil Gulian** (1907—1942, foarte bun traducător din Poe și din Rilke) ar fi continuat să scrie poezie, ar fi putut deveni un poet remarcabil. Dealtfel, E. Gulian are un mare instinct al diafanului, fără a cădea în anemie, căci desenul e totdeauna precis.

„Balcanismul" ciclului *Isarlîc* a lăsat urme în opera unui poet ca **M. R. Paraschivescu** (1903—1971), *Cîntecele țigănești* ale acestuia, reluînd pe Lorca, sînt romanțe sau balade în stilul folclorului cartierelor mărginașe ale orașelor, valoarea lor nefiind de invenție poetică, ci de rafinament. Poetul gustă pitorescul și subtilitățile argoului.

Magda Isanos (1916—1944) este o poetă originală, cu mare influență asupra întregii poezii feminine de după război. Nota ei este spaima că nu va apuca să spună tot ce are de spus (poeta fiind bolnavă). Boala i-a dat o mare gravitate lăuntrică : poeta ia **cunoștință de univers ca și cum s-ar ruga**, tulburată de toate cîte sînt în juru-i, cu sentimentul că se împărtășește dintr-o taină.

Cunoscută mai ales prin poezia de după război, **Maria Banuș** (n. 1914) este totuși cu adevărat remarcabilă prin volumul *Țara fetelor*, cu care debutează în 1938. Alături de Magda Isanos, ea exercită dealtfel o însemnată influență asupra poeziei feminine din anii următori. *Țara fetelor* e o execursie în universul fetei de optsprezece ani.

Volumele celelalte o situează în prima linie a poeziei postbelice.

Un poet interesant este, în *Cîntece de pierzanie* (1938), **Mihai Beniuc** (n. 1907). Deși locul lui este în poezia postbelică, acest prim volum marchează o dată peste care nu putem trece.

M. Beniuc este un spirit plin de vitalitate, năvalnic, izbind cu barda în stîncă spre a face să țîșnească „șuvoi de ape" și exclamînd :

Băieți, aceasta este arta !

Mari speranțe s-au pus în **Emil Botta** (1912—1977). Ecourile lui Poe, Coleridge sînt limpezi. Starea lirică a lui E. Botta este extazul provocat, reveria cultivată lucid, ca mod de refugiu. Poetul (care a fost și un actor cunoscut) spunea cu voce afectată și cu un aer studiat teatral lucruri de mare gravitate. Trebuie să adăugăm ironia, persiflarea și chiar atitudinea clovnească. *Întunecatul april* (1937) e volumul definitoriu pentru prima parte a creației poetului.

Generația care intră în literatură în primii ani după 1930 mai cuprinde cîțiva remarcabili poeți pentru care, se poate crede, poezia nu mai are taine. Nici unul nu e zguduitor. Tuturor le sînt străine marele elan liric, suferința, drama. Împrejurarea se explică prin concepția însăși despre poezie. Dacă simbolismul debutează ca un ermetism, poezia modernă sfîrșește ca un estetism. După Ion Barbu, poezia devine un mijloc de a investiga absolutul, dar nu ca participare la viața universului, ci ca demers calculat. „Tristețea metafizică" a acestor poeți e o curată atitudine intelectuală. Spiritualitatea poeziei a distrus inocența și libertatea ei. Într-un fel, generația războiului (D. Stelaru, care a debutat totuși mai înainte, Geo Dumitrescu, apoi C. Tonegaru, Ion Caraion ș.a.) va simți cea dintîi nevoia să se îndoiască de poezie, s-o maltrateze : scrisul frumos va fi înlocuit cu agramatismul ostentativ, cuvintele vor fi împerecheate bizar, estetismul predecesorilor imediați va fi repudiat. Poezia nu se poate salva de sterilitate decît uitîndu-se pe sine și revenind la lume : angajîndu-se (moral, social), devenind instrument. Rafinarea limbii, punerea poeziei în contact cu gîndirea cea mai subtilă, cu penumbrele delicate ale sufletului, plăcerea jocului, pe scurt, gratuitatea poeziei — încetează a mai fi recunoscute ca merite. Pentru tinerii poeți, obsedați de experiențele lor dureroase, neobișnuite, de umilințe, de forme, de moarte, totul trebuie luat de la capăt, idolii distruși, statuile sfărîmate, templul liniștit și închis în sine al poeziei, devastat fără milă.

Dimitrie Stelaru (1912—1971) întruchipează boema nu ca un simplu gust personal, dar ca un principiu de viață. El e un nesocial, un sălbatic : pentru a schimba poezia trebuie schimbată întîi viața.

Cu **Geo Dumitrescu** (n. 1915) poezia proclamă „libertatea de a trage cu pușca" și refuzul, încă mai net, de a primi valorile tradiționale ale poeziei. Atitudinea este critică și demistificatoare, o „aventură lirică" în căutarea adevărului.

Schimbarea poeziei nu implică însă întotdeauna și schimbarea vieții. Cîțiva poeți (Radu Stanca, Șt. Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu) grupați în jurul *Revistei Cercului literar* de la Sibiu, sînt promotorii unei astfel de „insurecții", pur literare. Ei încearcă să revitalizeze poezia nu întorcînd-o la viață, la izvoarele ei sociale sau morale, ci la niște izvoare lăuntrice, dar vechi și părăsite : epicul, dramaticul, istoricul. Balada și legenda, poemul dramatic sau narațiunea evocatoare înlocuiesc formele lirice, predominante înainte. Lirismului i se caută astfel un conținut obiectiv. Se înțelege că, în felul acesta, poeții Cercului literar, Șt. Aug. Doinaș, în primul rînd, sînt nu numai cu mult mai aproape de Ion Barbu

decît erau Geo Dumitrescu sau D. Stelaru, dar încercarea lor de a schimba poezia nici nu refuză pe aceea a lui Barbu. Barbienii sînt combătuți prin Barbu însuși. Polemica rămîne în interiorul poeziei, poezia renăscînd (sau avînd această iluzie) prin ea însăși, din cenușa ei, ca pasărea Phoenix. Totodată, se înțelege iarăși, poezia nu devine cu adevărat epică : cum nu fusese cu adevărat lirică la autorul lui *Riga Crypto și lapona Enigel*, al lui *Nastratin Hogea la Isarlîc*.

Pentru **Șt. Aug. Doinaș** (n. 1929) baladele sînt un prilej de a pune poezia la încercare.

Spre deosebire de Doinaș, **Radu Stanca** (1920—1962) nu e el însuși în balade, după cum nu e în lirica propriu-zisă : dar, mai degrabă, în cîteva false balade, care sînt forme de „lirică mascată". Sensul lor nici nu se află în limbă, în construcție, dar în prezența celui care le însuflețește. Poetul pune în scenă, inventînd decorul și subiectul, el e autor și personaj deopotrivă.

Romanul românesc modern: „Creație și analiză“

1. Generalități

Se poate spune, fără multă exagerare că, după întîiul război mondial, toți prozatorii importanți sînt romancieri. De la povestitori care scriu *și* romane la romancieri care scriu *și* povestiri — aceasta e schimbarea, la noi, ca și în restul Europei, unde romanul cucerește poziții inexpugnabile, devenind genul dominant. Nu numai că apar, în literatura română, în deceniile postbelice, mai multe romane decît în toată istoria autohtonă a genului, dar romanul reface în acest scurt interval întreaga istorie a genului : este vital, tînăr, dar și dezabuzat, sceptic, plin de prejudecăți ; deschis noutăților, tehnicii moderne, dar și prudent, conservator. Consumă în orice caz numeroase experiențe. În 1919, un critic, G. Ibrăileanu, prevestea apariția și la noi a „romanului *touffu*, plin de probleme și de documente omenești“ ; războiul mondial, ca și revoluția franceză cu un veac în urmă, își va crea autorul, un Balzac. Doar douăzeci de ani mai tîrziu, alt critic, G. Călinescu, se întreba polemic : „Cum se face că romancierii români nu sînt nici balzacieni, nici dostoievskieni, nici flaubertieni, dar au devenit toți deodată proustieni ?“ Între 1919 și 1939 romanul parcursese, sub raport tehnic, distanța de la Balzac la Proust și Joyce, derutînd pe critici și împărțindu-și publicul. Fără a intra în amănunte, să spunem că romanul tradițional, ca și inexistent la noi pînă la începutul secolului XX, se dezvoltă rapid în deceniile postbelice, concurat puternic însă, de prin 1930, de un „nou roman“, ambițios, la curent cu tot ce se petrece în literatura europeană, experimental și intelectualist. Romancierii tradiționali și cei moderni sînt biografic contemporani, deși unii continuă a se inspira din romanul realist sau naturalist al secolului XIX iar alții au descoperit psihologismul proustian, tehnica lui Joyce și așa mai departe. Acest paralelism, ce ia uneori aspecte conflictuale, este probabil rezultatul întîrzierii evoluției romanului la noi : forme succesive ale genului se produc concomitent. Prin analogie, putem observa că,

Scanned with OKEN Scanner

gen burghez, strîns legat de ascensiunea și dominația clasei burgheze, evoluția romanului reflectă la noi evoluția burgheziei, care, și ea, arde etapele și consumă într-un timp relativ scurt o istorie foarte lungă. Între 1840 și 1880 clasa nobiliară românească dispare de pe scena istorică, se macină rapid, din cauze abia ulterior devenite limpezi. Sfîrșitul de secol XIX și începutul de secol XX constituie momentul maxim al crizei, cînd noua societate burgheză se instituționalizează, devine stat, începe să se organizeze politic. Scurta istorie a capitalismului românesc atinge apogeul în perioada postbelică ; dar deja, după 1930, semnele unei noi crize, de data aceasta cunoscute întregii Europe, bat la ușă. Între faza naivă, încrezătoare, deși primară și dură, a capitalismului, și faza obosită, mistuită de conflicte, preludînd dictatura fascistă, distanța e la noi de numai o jumătate de secol. În aceste condiții, ca și în roman, vechiul și noul coexistă și în economie, politică, instituții ; al doilea nu ajunge să-l lichideze definitiv pe primul ; reminiscențe feudale supraviețuiesc pînă la mijlocul secolului XX, deși marii boieri încetează a mai juca un rol politic esențial după 1880. Analogia este importantă, fiindcă, avînd în vedere o teză a lui Th. W. Adorno referitoare la relația dintre literatură și societate în capitalismul dezvoltat, putem încerca s-o extindem la condițiile capitalismului românesc în care, deși tardiv în raport cu altele și niciodată dus la ultimele consecințe, coexistența de care vorbeam între nou și vechi permite identificarea unor interesante fenomene încă de la început. Mai exact : cred a putea identifica în modul evoluției sociale un *analogon* al evoluției romanului. Distincția între un roman tradițional și un „nou roman" presupune considerarea unor prefaceri ce nu țin exclusiv de formula artistică : forma literară prezintă, în cazul realismului și naturalismului, ca și în cazul romanului modern, asemănări structurale cu forma socială. Iată : dictatura personală a romancierului clasic asupra personajelor are un analogon în supunerea individului la normele colectivității sociale în epoca ascensiunii burgheziei. Euforia creșterii clasei burgheze face ca valorile supraindividuale să nu fie de la început și totdeauna simțite ca represive. Adorno descoperă, de exemplu, la Beethoven ecourile acestui entuziasm al supunerii individului de către o totalitate („aspirația către acea totalitate în care rațiunea și libertatea trebuie să fie garantate"). Le putem descoperi și la Balzac. În cazul nostru, capitalismul fiind mai tardiv, cel mai bun exemplu ni-l oferă *Mara* lui Slavici (roman din ultimul deceniu al secolului trecut, cînd este publicat în revistă) : conflictul dintre individ și socialitatea încă triumfătoare se rezolvă fericit în avantajul celei din urmă. Nu e vorba deocamdată de o antinomie ire-

Scanned with OKEN Scanner

ductibilă, individul nu se recunoaşte manipulat de către grup şi soluţia luptei nu e tragică, aşa cum va fi în *Ion* al lui Rebreanu (unde totuşi „vina" continuă să fie atribuită individului) şi mai ales în *Pădurea spînzuraţilor* al aceluiaşi (unde „vina" e limpede pusă în seama valorilor grupului). Romanul tradiţional zugrăveşte o lume omogenă, raţională, în care valorile obştei se dovedesc în stare să integreze pe individ ; morala tuturor triumfă asupra moralei unuia singur ; personajul e un caracter, adică o unitate stabilă, indiferent adesea de acţiune, care-l confirmă sau îl infirmă fără a-l altera (Şklovski a notat undeva curiozitatea care face ca eroul romanului vechi să existe în sine, fără legătură oarecum cu evenimentele epice, ca un subiect ce nu se ataşează predicatului). În aceste condiţii, forma „auctorială" a romanului clasic se justifică lesne : un autor omniscient şi omnipotent este ca o instanţă supraindividuală, necontestată şi autoritară ; obiectivitatea ascunde însă o reprimare a multiplului individual ce va fi resimţită dureros ulterior, cînd, între individ şi colectivitate conflictul devine antinomic. În noul roman, personajul se va revolta contra autorităţii auctoriale, concretul psihologic va tinde să lichideze caracterul, iar istoricitatea reală se va traduce într-o temporalitate romanescă vie şi contradictorie, alta decît aceea convenţional-schematică a unui Balzac. Aşa cum individul real va încerca să reziste la manipularea socială (tot mai evidentă în capitalismul tîrziu, maşinist, tehnocratic), romanul va căuta să reziste la manipularea arbitrară de către autor, îşi va construi un nou model ficţional : libertatea va încerca, în ambele cazuri, să se opună opresiunii, creaţia va fi preferată imitaţiei, adică mimesisului realist.

2. Romanul tradiţional

Cîteva romane remarcabile pregătesc terenul pentru romanul realist tradiţional : *Ciocoii vechi şi noi* al lui N. Filimon din 1863, ciclul *Comăneştenilor* al lui Duiliu Zamfirescu, apărut între 1894 şi 1911, *Mara* lui Slavici din 1907. Se poate cu uşurinţă observa de la început că dilema acestor romane (ce va deveni dilema romanului tradiţional la noi) este aceea dintre „realism" şi „ideologie" (oarecum în sensul negativ al lui Marx din *Ideologia germană*).

Ciocoii vechi şi noi este tabloul, zugrăvit cu vocaţie documentară, al sfîrşitului vechiului regim, feudal şi fanariot, şi al ridicării unei noi clase, întreprinzătoare, hrăpăreţe, fără scrupule. Dinu Păturică, fiu de mic demnitar, ruinează cu metodă pe Andronache

Scanned with OKEN Scanner

Tuzluc, mare boier. Comparat uneori cu Julien Sorel, Dinu Păturică nu e mai puțin un erou balzacian, în sensul acelui „parvenit îmbogățit și vulgar" care, după expresia lui Engels, dă lovitura de grație societății nobililor. Energic, ambițios, folosind slăbiciunea femeilor și aviditatea cămătarilor, combinînd intrigi josnice, umilindu-se și lingușind spre a lovi cînd e momentul, Păturică e omul nou al epocii ; viitorul îi aparține, căci e menit victoriei sociale. Dar iată : autorul forțează în acest punct realitatea, pedepsindu-și eroul, care își ispășește la ocnă păcatele. Final, pe cît de neașteptat, pe atît de fals. După ce a văzut în eroul său pe adevăratul învingător al epocii, autorul refuză să tragă singura concluzie impusă de realitate ; inventează o soluție care, dacă satisface simțul abstract de dreptate al cititorului, contrazice bunul simț istoric. Aici e cazul să vedem un fel de *păcat originar* al romanului românesc : legată deocamdată de maniheismul romantic, rezolvarea artistică a lui Filimon indică o psihologie de durată în romanul nostru. Și, dacă la autorul *Ciocoilor*, gestul reparator, *happy-endul* etic, sînt oarecum spontane, treizeci de ani mai tîrziu, la Duiliu Zamfirescu, ele capătă aspectul unei veritabile ideologii. Tănase Scatiu, eroul celui de-al doilea roman din ciclul *Comăneștenilor*, e un ciocoi care, ca și Păturică, se înstăpînește pe averea fostului proprietar ; dar acestui învingător (istoricește și socialmente, vorbind), romancierul îi răpește victoria, ca și Filimon lui Păturică, și tot în ultima clipă. Remarcăm o tentativă similară de falsificare a realului prin compensare morală, numai că în *Tănase Scatiu* falsul se bazează pe o ideologie ce va culmina în proza din jurul lui 1900 : oroare de burghezul spoliator, brutal și incult ; simpatie față de clasa boierească deposedată, însă rafinată ; identificarea poporului cu țărănimea etc. Explicația acestei atitudini naiv antiburgheze au încercat s-o ofere mulți comentatori. Șklovski scrie, în aceeași ordine de idei : „lumea capitalistă apare (în astfel de romane — n.n.) puternică și totuși intim dezavuată". Să reținem aici doar faptul că primii noștri realiști creează, o dată cu imaginile tinerei lumi capitaliste, în general corecte și revelatorii, și un soi de mitologie anticapitalistă și sentimentală.

Ea se oglindește în aproape toate romanele din jurul lui 1900, îndreptățindu-ne să vorbim despre un „roman ideologic", moralist și sentimental, ca variantă aproape inevitabilă a romanului realist aflat la începuturile lui. Ion Agîrbiceanu (romancier minor), tînărul M. Sadoveanu, romancierii din jurul revistei „Sămănătorul" (apărută în 1901) nu se abat de la regulă.

Intersant e însă că „romanul ideologic" rezistă și în epoca interbelică, chiar și cînd atitudinea generală a autorilor se modi-

fică : romanul rămîne ideologic, deşi ideologia este alta. Din antiburgheză, ea devine filoburgheză, realismul existînd în nuanţe uneori, prin maturizarea observaţiei sociale, fără a se transforma într-o orientare pe de-a întregul realistă. Filoburgheze, noile romane seamănă foarte bine adesea cu acele romane „de consum", pe care epoca le pretinde. Autorii adevăratelor *best-sellers*-uri ale anilor '20 şi '30 sînt **Cezar Petrescu** (1892—1961), **Ionel Teodoreanu** (1897—1954) şi **Gib Mihăescu** (1894—1935). Prin ei, o parte din publicul cititor al epocii îşi reafirmă gustul pentru forma tradiţională a genului. Vorbind de cititor : el se recrutează acum (firește, nu exclusiv) din profesiunile liberale ce înfloresc în marginea lumii industriei şi finanţelor. Aparţine vîrfurilor micii burghezii. Şi este un cititor de romane. Iubeşte confortul şi înlesnirile tehnicii ; umblă cu automobilul, cu trenul şi cu avionul ; e un spirit practic, pozitiv : afacerile înainte de toate. Are o singură latură vulnerabilă : e mîndru de poziţia socială recent dobîndită şi, de aceea, foarte vanitos şi snob.

Cezar Petrescu, cititor asiduu al lui Duhamel, Jules Romains, dar şi al lui Claude Farrère, îşi datorează succesul literaturii lui (compusă din zeci de romane, unele prea jurnalistice, altele pline de inventivitate, dar în limitele zugrăvirii lumii moderne) faptului de a fi „speculat" această vanitate snobă. El descrie epoca şi oamenii ei uneori într-un chip foarte direct, inspirat de jurnalistică ; mulţumeşte nevoia cititorului burghez de a se recunoaşte în opera de ficţiune. Totodată îl flatează : căci romanele lui oferă noii clase mai mult (sau altceva) decît o imagine imediat realistă a felului ei de viaţă : şi anume o *mitologie*. Diferită de aceea a romancierilor din generaţia anterioară, care era antiburgheză ; dar nu mai puţin mitologie, prin unghiul de refracţie al realului, prin mistificarea poate deliberată introdusă în reflectare. Bucureştiul lui Cezar Petrescu e o mare metropolă, trepidantă şi modernă ; mijloacele de locomoţie, luxul, barurile de noapte dau senzaţia de civilizaţie occidentală ; starurile de cinematograf, aventurierii şi eroii timpului, Greta Garbo şi Guynemer, intră prin Cezar Petrescu în existenţa cotidiană a burghezului mijlociu, onorat de o companie atît de ilustră.

Dacă autorul *Căii Victoriei* propune cadrul public al acestei lumi, Ionel Teodoreanu i-l relevă pe acela intim. El se introduce în budoare ; violează corespondenţa şi jurnalele personale ; observă, deci, faţa secretă, delicată, a aceleiaşi burghezii care la Cezar Petrescu apărea atît de lipsită de interioritate, atît de preocupată să facă bani şi atît de nemiloasă. O descrie cu destulă exactitate sau, măcar, lasă această impresie : căci amănuntele sînt, totdeauna la

Ionel Teodoreanu, amănuntele obișnuite ale existenței obișnuite. Dar nici el nu se mărginește să picteze portrete de familie în manieră realistă : ghicește, dincolo de ceea ce *sînt* în particular acești medici, avocați, profesori, ofițeri, elev de liceu sau studenți, ceea ce *vor să fie*. Le oferă și el o mitologie ; nu una publică, ci una privată. Înfățișează drame sentimentale și cam dulcege ; farmecul întîlnirilor și amărăciunea despărțirilor dintre amanți, o erotică adolescentină plină de misterul întîiilor revelații și inițieri, inconfortul suspect și delicios al adulterului ; pe scurt, plăcerile nemărturisite ale unei lumi care afișează pudibonderia (distingînd cu grijă între ceea ce se cade și ceea ce nu se cade), deși nu disprețuiește nici amoralitatea fără grave consecințe.

Ce lipsește din tablou spre a fi complet ? Lipsește patetismul sentimentului. Personajele lui Cezar Petrescu trăiesc prea mult în afară spre a-i acorda atenție ; ale lui Ionel Teodoreanu sînt prea delicate și feminine și se consumă prea mult în jocuri (aparent) inocente. Aici intră în scenă Gib Mihăescu : personajele lui sînt firi pasionale și obsesive, bîntuite, sub o moliciune blîndă, de instincte tulburi. În centrul prozelor lui (nuvele, romane) găsim obsesia erotică și sexualitatea. Dar nu aceea derivată în mari lovituri financiare și politice de la Cezar Petrescu, nici aceea în travesti romanțios și perfid ingenuu de la Ionel Teodoreanu, ci sexualitatea insondabilă și adesea criminală, mergînd de la forme larvar patologice, ce nu interesează literatura, pînă la sublimarea superioară (romanul *Rusoaica)*. Gib Mihăescu satisface gustul pentru melodramă și pseudotragedie, pentru grotesc și bestial, care există sub poleiala sentimentelor frumoase ale celei mai puritane societăți. Burghezul lui seamănă cu al celorlalți : e întreprinzător, energic, brutal. Eroul romanului *Donna Alba,* avocatul Mihail Aspru, cucerește o femeie din clasa nobiliară cu metode detectivistice, prin tenacitate și ingeniozitate. Ca și Tănase Scatiu pe Tincuța : deosebirea constă în faptul că romancierul nu mai privește cu melancolie spre căderea nobilei femei în capcana josnicului seducător burghez, ci pare a justifica pe ultimul. Virilitatea triumfătoare a avocatului Aspru e metafora forței triumfătoare a burghezului. Mitologia romanului antebelic și-a inversat semnul : dar a rămas mitologie. Fiecare din acești trei romancieri răspunde deci unei laturi precise din sensibilitatea cititorului epocii. Nici vorbă, apoi, că există un secret al artei fiecăruia care-i face să poată fi citiți și astăzi și oricînd ; dar ei ne arată, în primul rînd, cum triumful romanului nostru tradițional se leagă, după 1920, de triumful burgheziei ; și pînă la ce punct anume el este un roman burghez. Dra-

maturg şi subsidiar, Gib Mihăescu e preocupat şi în piesele sale de probleme psihologice ca şi în roman.

Cu **Mateiu Caragiale** (1885—1936), fiul bastard al marelui I. L. Caragiale, lucrurile se complică : atît în ce priveşte atitudinea, cît şi în ce priveşte formula artistică. Nu mai avem de-a face, cu siguranţă, în singurul său roman, *Craii de Curtea-veche*, operă ciudată şi greu clasabilă, cu acelaşi acord între valorile insului şi cele ale societăţii : conflictul, existent mereu în romane, ca o garanţie de autenticitate (cum va zice Adorno), tinde aici să ia un caracter antinomic. Individul refuză valorile lumii în care trăieşte : merge pînă la a încerca să trăiască, în imaginaţie, într-o altă lume. O ideologie transpare şi aici : şi e din nou antiburgheză, ca la Duiliu Zamfirescu. Craii sînt nobili şi inadaptaţi. Valorile lor se ciocnesc de cele curente. Burghezul apare caricaturizat : în grotescul Pirgu. Originile atitudinii lui Mateiu Caragiale trebuie căutate în literatura lui Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Huysmans şi a celorlalţi scriitori de la sfîrşitul secolului XIX numiţi uneori „decadenţi". Ca şi ei, autorul *Crailor* proclamă insolitul şi respinge comunul, iubeşte excepţia, bizarul, dandysmul şi detestă morala comună. Indivizii nu se lasă manipulaţi de mediu ; trăiesc din plin conflictul. Starea lor de spirit e determinată de resimţirea acţiunii colectiv-sociale ca o agresiune. Forma socială a devenit formă opresivă. Şi, implicit, forma literară : prin simbol, vis şi imaginaţie, aceasta din urmă tinde să se schimbe. Vechea formă realistă fiind simţită ca represivă, Mateiu Caragiale inventează un limbaj ce caută să-şi dobîndească libertatea. E un limbaj baroc, deloc „academic" (în sensul literar), ceea ce l-a făcut pe G. Călinescu să-l aşeze în *Istoria literaturii* pe Mateiu Caragiale alături de avangardişti. Totuşi, *Craii* nu aparţine noului roman, ci tot aceluia tradiţional, cu precizarea să apelează la o tradiţie a insurgenţei contra platitudinii burgheze, romantică în esenţă. Spiritul boem, damnat, antifilistin, aristocrat şi estetizant constituia întîia modalitate de manifestare, în epoca postromantică, a tragediei insului de excepţie într-o lume ce se şablonizează. Refuzul standardizării este un refuz al manipulării. Din arsenalul romantic sînt scoase toate elementele, recuzita şi butaforia, ceea ce creează indelebila impresie de mistificare ; atît ideologică (personajele *Crailor* sînt nişti automistificaţi), cît şi artistică (fiindcă romanul realist e subminat de elemente ce nu sînt mai moderne, ci mai vechi). În fond, Mateiu Caragiale pune în discuţie însuşi romanul (ca specie a realismului burghez), nu vrea să scrie propriu-zis roman, dar nu e încă în măsură să propună pentru vechiul gen o formă nouă cu adevărat.

Scanned with OKEN Scanner

Această agitată istorie a genului la noi o rezumă cel mai puțin dotat pentru roman dintre toți scriitorii epocii, marele povestitor **Mihail Sadoveanu** (1880—1961). În tinerețe, romanele lui (în fond niște lungi povestiri) sînt sentimental-ideologice, ca ale scriitorilor de la 1900. Tînărul de nici treizeci de ani citește, de exemplu, *Madame Bovary*, roman de mare succes la noi imediat după 1900, și-l „copiază" în variante. Și ce reține din el ? Oroarea de platitudine de care suferă, ca de o boală, romanțioasa eroină. Dar lasă la o parte tot ce face complexitatea realismului lui Flaubert, ignorînd capacitatea acestuia de a-și învinge idiosincrazia. Dezvoltă, în schimb, tema sentimentală. Faguet spunea despre Flaubert că îmbină în sine pe romanticul dezgustat de realitatea burgheză și pe burghezul dezgustat de romantism. La Sadoveanu nu întîlnim de obicei decît primul aspect. S-ar zice că el o imită mai curînd pe Emma Bovary decît pe Flaubert însuși. După 1920, Sadoveanu se lasă și el tentat de realismul balzacian și scrie un număr destul de mare de romane de acest tip, pentru care nu are aptitudini. Distanța pe care și-o ia uneori, ironic, nu ne poate înșela „Aici — notează el de exemplu într-unul din aceste romane — rețetele literare ale timpului ar pretinde un monolog interiorizat mai întins". Dă vina pe rețete, cînd în fond și le-a impus singur. Merge pînă la a face cu G. Ibrăileanu un celebru pariu : va scrie un roman obiectiv, sobru și concis, în care nimeni nu va recunoaște pe povestitorul fastuos de odinioară. M. Sadoveanu a cîștigat pariul ; dar prețul a fost o renunțare la ceea ce-i făcea în definitiv extraordinara originalitate. Pînă tîrziu, romanele lui realist-obiective vor suferi de această constrîngere nefirească : și nu vor înceta să semene cu „romanele ideologice" de la începutul secolului, căci vor favoriza mereu teza paseistă, moralizatoare și antiburgheză, în detrimentul observării fără prejudecăți a faptelor și a psihologiei. De aceea, romanele lui vor fi mereu romane ale *sfîrșitului de veac*, indiferent că epoca în care se situează acțiunea e aceea dintre 1890 și 1900, ca în unele, sau aceea de după primul război mondial, ca în altele. Toate vor fi nostalgice, exprimînd o inadaptare funciară la lumea nouă, dar într-o formulă creată spre a sugera solidaritatea cu această lume. Balzac descrie triumful burgheziei iar legitimismul lui ostentativ nu-l împedică să găsească în *Comedia umană* exact modalitatea trebuitoare spre a reflecta acest triumf. În ciuda doctrinei, balzacianismul revelă burghezia în *pozitivitatea* ei, ca pe o clasă ascendentă, plină de sens, detestabilă, dar vie ; contradicția balzacianismului la Sadoveanu provine din figurarea burgheziei ca simplă negativitate, inconsistentă și fantomatică, la fel de detestabilă, dar moartă. Sadoveanu va reuși mai

Scanned with OKEN Scanner

bine în romanul cu subiect țărănesc : *Baltagul*, de pildă, capodopera realismului său specific. Ce se petrece aici însă e o stranie substituție : eroii fiind țărani și ciobani, lumea fiind aceea ancestrală a muntenilor crescători de oi, scoși aparent din civilizația capitalistă, tema prezintă analogii cu o temă mai degrabă burgheză. Eroina, Vitoria Lipan, are parcă stofa întreprinzătoare a burghezului, simțul lui pragmatic, e decisă, vicleană, neiertătoare. Sadoveanu pare să se fi înșelat crezînd că vorbește despre vechii țărani : în eroina lui se relevă un țăran de tip nou, cu o conștiință aproape burgheză a ordinei și a acțiunii. Vom observa ușor cum această subtilă contradicție stă la baza cîtorva dintre marile romane sadoveniene din deceniul 4 : *Creanga de aur, Divanul persian. Ostrovul lupilor.* În acestea, realismul tradițional e părăsit în favoarea unei structuri parabolice, de *conte philosophique ;* dar tocmai aici, unde refuzul epocii burgheze pare mai deplin, prin întoarcerea la o modalitate literară a secolului XVIII, se dezvoltă *utopia umanistă* ce formează noutatea literaturii sadoveniene de bătrînețe. Dar utopie umanistă înseamnă apel la valori burgheze ; umanismul aparent țărănesc al lui Sadoveanu se convertește pe nesimțite într-un umanism clasic burghez. Nu întîmplător aceste cărți apar în deceniul 4. Sadoveanu redescoperă în pragul epocii fasciste și în plină epocă fascistă unele din valorile liberalismului burghez, cum ar fi triumful spiritului asupra violenței, al rațiunii asupra istoriei devastatoare ca o furie. În această privință, el se află alături de cîțiva dintre „noii romancieri" ai deceniului, cum ar fi Anton Holban sau M. Sebastian, cu deosebirea că aceștia se înscriu într-o altă tradiție romanescă : aceea psihologistă și proustiană. Sadoveanu nu ține de familia romancierilor la care raționalismul devine individualism : cărțile lui reconstituie o lume colectivistă. un om supus legilor tribului, împăcat cu ordinea cosmică, înțelept și resemnat. E de-ajuns să ne reamintim că această soluție umanistă o vor împărtăși și alți romancieri de după 1930, mai ales Hesse din *Jocul cu mărgelele de sticlă* ori Junger din *Pe falezele de marmoră,* ca să înțelegem că, pînă la un punct, intemporalul Sadoveanu găsește instinctiv calea spre o rezolvare modernă a lucrurilor : și cum o etică și o filozofie colectivistă dictează o artă de același fel, ne putem explica forma mitică, uneori ironic mitică, a parabolei, a povestirii filozofice, pe care o îmbracă în anii '30 cărțile lui cele mai bune.

Pe de altă parte, realismul tradițional se eliberează de servituțile ideologice în opera lui **Liviu Rebreanu** (1885—1944) și a **Hortensiei Papadat-Bengescu** (1876—1955), doi romancieri impor-

tanți, care constituie, cum ar zice Thibaudet, doricul și ionicul romanului românesc din deceniile interbelice.

Apariția romanului *Ion* al celui dintîi, în 1920, marchează o dată în literatura noastră. Este un roman realist prin excelență, poate întîiul care nu face concesii viziunii idilizante asupra satului. Quijotismul romanesc, trăirea romanului în iluzie, se încheie cu *Ion*. Toți criticii au remarcat noutatea, cu excepția lui N. Iorga, ideologul sămănătorismului, care l-a învinuit pe autor că deformează, în sensul cruzimii nemotivate, imaginea țăranului. Ca Don Quijote pe patul morții, Rebreanu rupea în fond iluzia, spunea lucrurilor pe nume: „Am fost cît am fost Don Quijote de la Mancha; acuma sînt Alonso Quijano cel bun". Ce simplu! Și totuși: Iorga joacă în această împrejurare rolul lui Sancho Panza sau al bărbierului Nicolás, care socotesc mărturisirea Cavalerului drept o „nouă sminteală". Iluzia se arată încă o dată mai tare decît realitatea. Dar pentru puțin timp.

Metoda realistă din *Ion* este aceea a marilor romancieri din a doua parte a secolului XIX. Ce este la începutul romanului? La început este drumul ce se desprinde din șoseaua principală, întovărășind Someșul cînd pe dreapta, cînd pe stînga, conducîndu-ne în satul parcă mort, în după-amiaza de vară, unde cîinele învățătorului picotește în drum, în timp ce sub merii din ogradă se scaldă în praful fierbinte cîteva găini, iar pe prichiciul ferestrei străjuiește o ulcică verde de lut. La început este așadar natura fizică, înfățișată ca la Balzac, Zola sau mai ales Hardy și Eliot. Lucrurile și animalele premerg oamenilor. „De-abia la cîrciuma lui Avrum începe să se simtă că satul trăiește". Realistul Rebreanu procedează cu metoda pozitivă a științei lui: descrie întîi mediul, așezînd apoi pe om în acest cadru; nu se întreabă *cine* vede drumul, cîinele, găinile, ulcica verzuie de lut; un ochi impersonal ia în stăpînire lumea, de departe către aproape, din afară către înăuntru. Nu s-a remarcat însă pînă tîrziu în ce măsură acest clasic realism al expunerii intră în contradicție cu materia propriu-zisă a romanului. *Ion* nu ni se mai pare astăzi doar romanul frescă, obiectiv, imperturbabil ca natura, pe care-l descopereau, ca întîiul nostru roman realist, cititorii epocii. Romanul întrece printr-un mare accent patetic documentul, descripția socială, în chiar clipa în care le realizează complet și exhaustiv. În centrul lui nu se află pur și simplu „problema țărănească", mecanismul social al luptei pentru pămînt, viața satului ardelean de dinainte de război, ci patima răvășitoare a lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune. Roman „al milei necruțătoare", cum ar spune Albérès, *Ion* reînvie tragedia și confruntă pe om cu destinul lui. Eroul e, ca Tess

d'Urbervilles, ca eroii lui Zola, victima măreaţă a fatalităţii biologice. Destinul îi este hotărît înainte de a începe acţiunea, ca şi acela al eroinei lui Hardy. „Simţea o plăcere atît de mare văzîndu-şi pămîntul, încît îi venea să cadă în genunchi şi să-l îmbrăţişeze". Ne aflăm în primele pagini ale romanului. Omul stă, singur, faţă-n faţă cu lumea. Romancierul însuşi nu se cunoaşte însă. Căci el nu numai face din descrierea realistă fundalul pasiunii, dar vrea să explice pasiunea prin documentar. Maniera lui tradiţională de a nara sugrumă aici un fond nou. Nu-i va fi dat lui Rebreanu să rezolve contradicţia ; nu se poate spune însă că n-a presimţit impasul romanului tradiţional. Maniera lui e ordonată, sistematică ; autorul îşi mişcă eroii într-un univers coerent şi integral semnificativ. Însă fondul real a devenit incoerent şi aproape iraţional. Conflictul dintre individ şi grupul social s-a agravat pînă la abis : de aici tragedia lui Ion. Revolta personajului e încă inconştientă, ca şi a autorului ; personajul simte că e victima manipulării de către grup, de către convenţiile şi regulile lui ; romancierul simte că romanul lui este, la rîndu-i, manipulat de convenţii vechi. Înclină deocamdată să dea dreptate moralei colective, nu individului ; aşa cum înclină să închege romanul pasiunii lui Ion într-o structură ordonată, să-şi domine eroul cu tirania lui de autor omnipotent.

În romanul următor, *Pădurea spînzuraţilor* (1922), conflictul e, în linii mari, acelaşi, modalitatea s-a schimbat prea puţin, dar balanţa se apleacă acum spre individ, nu spre grupul constrîngător : „vinovat" nu mai e eroul, Apostol Bologa, cum era Ion, ci grupul care-i impune măsurile, prejudecăţile şi lanţurile lui. Dostoievskian în fond, acest roman indică o scădere a autorităţii „auctoriale", o psihologie zugrăvită dinăuntru, mai elastică, mai concretă, o obiectivitate a autorului minată la tot pasul de subiectivităţile conjugate ale personajelor, o temporalitate curgătoare a obsesiei în locul intensităţii ei aproape imobile din *Ion*. Aceste cîştiguri nu sînt însă păstrate de romancier în cărţile ulterioare, nici în *Răscoala* măcar, romanul dramaticelor răscoale ţărăneşti din 1907, unde se pune în evidenţă geniul observării masei în mişcare şi inaptitudinea pentru psihologia individului evoluat. Treptat, Rebreanu alunecă spre o literatură ce nu e departe de aceea a micilor realişti ai vremii sau de mitologia lor : *Jar* sau *Amîndoi* (ultimul, un poliţist) sînt aproape nişte romane de „consum". Manipularea formei artistice, de către autor, a condus la o formă manipulată de către exigenţele publicului consumator.

Scanned with OKEN Scanner

3. Tranziție. Precursorii noului roman

Romanescului evenimentelor de la Rebreanu îi răspunde la *Hortensia Papadat-Bengescu* un romanesc al psihologiei. Autoarea ciclului *Halippa* (patru romane scrise între 1926 și 1938) se adaptează instinctiv la o estetică mai modernă : cedînd, în primul rînd, o parte din prerogative personajelor. Mini sau Nory sînt un fel de „reflectori", ca la Henry James, prin intermediul cărora luăm cunoștință de evenimente și de psihologie. Omul apare înaintea mediului, ochiul există înainte de ceea ce este văzut și, în fond, la origine nu mai sînt evenimente pure, ca la Rebreanu, ci simțirea și reflecțiile unor personaje concrete, martori și deopotrivă eroi în narațiune. Prin ele, romanciera descoperă o lume ce-i este (sau i se pare a fi) la fel de străină, inițial, ca și cititorului ; ea nu mai este un ochi atoatevăzător, nici o conștiință omniscintă, ci doar o perspectivă parțială, o ignoranță simulată, un gol ce se cade umplut. Poetica manifestă a Hortensiei Papadat-Bengescu nu ne este cunoscută aproape deloc ; nu știm dacă a citit-o pe Virginia Woolf, știm doar că i-a displăcut Proust, pe care n-a reușit să-l sfîrșească. Însă poetica implicită a romanelor ei este mai nouă decît a lui Rebreanu și romancierii din generația următoare vor avea ce să învețe de la ea. Hortensia Papadat-Bengescu încheie epoca romanului tradițional, așa cum Camil Petrescu o va deschide pe aceea a noului roman.

Și ce bine se observă, sub aceste particularități artistice, predilecția Hortensiei Papadat-Bengescu pentru o altă lume decît aceea a realismului clasic : în care indivizii nu mai pot fi integrați de grup iar omogenitatea socială s-a dizolvat ; în care sentimentele, senzațiile, impresiile personajelor se constituie într-un univers de sine stătător, misterios, irațional, imprevizibil, în care insolitul, boala, patologia în general, iau locul normalului, îngăduind pasiunii să se elibereze de constrîngerile și convențiile sociale ; în care, în fine, de-totalizarea aceasta pulverizează romanul într-o suită de scene, substituind arhitecturii masiv-imobile de la Rebreanu o arhitectură modernă, multiplu funcțională, a narațiunii. Roman al burgheziei românești, ciclul *Halippilor* ne oferă o viziune istorică și obiectivă a clasei, mascată (implicată) sub o viziune strict personală, fragmentară, relativă, scindată. Putem încă reface întregul : căci inovația Hortensiei Papadat-Bengescu nu merge pînă la lichidarea deplină a manierei realiste de odinioară ; îl putem reface, deși el nu există în romane decît virtual, în cioburi, în perspective limitate, ce nu se „însumează" decît cu greu (la Camil Petrescu însumarea va deveni absolut cu neputință). Ceea ce refuză, fără

să știe, romanciera este acea supraindividualitate agresivă care făcea din Ion și Bologa niște victime. Eroii ei sînt victima individualismului, nici o represiune externă nu există ; o dată cu autorul-dictator din romanul clasic a abdicat o întreagă viziune monolitică, în favoarea pluralității. Adorno vorbea în termeni hegelieni de identitatea ce constrînge și de non-identitatea ce eliberează : în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu triumfă non-identitatea, multiplul, neasemănarea, iregularul, morbidul.

Drumul ascuns este un drum spre înalta societate. Coca-Aimée aparține, ca și sora ei Elena din *Concert de muzică de Bach,* celei de-a treia generații burgheze, din ce în ce mai agitată de aspirații aristocratice. Bunicii lor se găseau încă la piciorul urcușului. Tatăl Lenorei era perceptor la Mizil, iar Efraim, soțul Salemei, mai purtase atîrnată de gît tablaua cu fructe exotice, înainte de a-și cîștiga dreptul la o dugheană în Pireu. Walter, Drăgănescu sau Doru Halippa au trebuit, ei, să muncească spre a menține și spori averea proaspăt dobîndită. Cea dintîi generație scutită de muncă începe să vrea să pară altceva decît este : inventîndu-și o onorabilitate și căutîndu-și o tradiție. *Concertul* și *Drumul* sînt romanele mondenității, ale deprinderii de a trăi snob. Banii nu sînt totul : începe să fie nevoie de o fațadă. Walter, Lenora ori Drăgănescu nu aveau gustul luxului care le împinge pe Elena și pe Coca-Aimée spre exhibiții sociale tot mai riscante. Elena intenționa să se despartă de Drăgănescu spre a lua pe Marcian : burghezului *borné* îi prefera un artist. Coca-Aimée dă recepții snobe, ca o Madame Verdurin. Aproape întreg conținutul *Drumului ascuns* îl formează balurile, dineurile, plimbările în automobil sau călare, operele de binefacere. Erotica este, ca și la Proust, ușor perversă. Vechile relații ale familiei (zugrăvite în primul roman din ciclu, *Fecioarele despletite)* sînt treptat desfăcute. Pentru Coca-Aimée, prietenele mamei ei sînt niște „țoape". Proustianismul romanului constă în zugrăvirea foarte fină a acestei atmosfere snobe, rarefiate, estetizate, cu toate consecințele ei : boală, perversiune, artificialitate. Dar iată, în romanul final, *Rădăcini,* ideologia socială a autoarei revine la o înțelegere mai pragmatică a vieții. Elena se întoarce *în* țară, după periplul elvețian cu Marcian, și *la* țară, încercînd a regăsi gustul vieții simple. Primii burghezi din neam au căutat orașul și metropola ca pe un mediu necesar ; ultimii vor aer proaspăt și natură. Clasa și-a epuizat (vai, cît de repede) energia. Ciclul *Halippilor* se mulțumește să sugereze, doar, epoca ascendentă, triumfătoare, a primei generații ; se fixează îndelung pe aceea declinantă, sfîrșită, a ultimei. Scurta istorie a burgheziei românești

n-a găsit pînă azi un romancier mai serios decît Hortensia Papadat-Bengescu.

Camil Petrescu (1894—1957) teoretizează, cel dintîi la noi, cuceririle romanului modern. Remarcabil în această ipostază, diferă ca înzestrare de Rebreanu ori Hortensia Papadat-Bengescu. Deosebirea ce începe să se clarifice o dată cu el, între ctitorii romanului și noile generații, este tocmai aceasta : primii erau *naturi* creatoare, conduse de instinct, masive, plutind pe apele literaturii ca niște uriașe iceberguri ce-și ascund cea mai mare parte a corpului ; noii romancieri sînt oameni inteligenți, buni teoreticieni, dar au o fragilitate și o mobilitate care le iau din măreție ; ei arată totdeauna mai mult decît ascund. Ceea ce pierd din profunzime și instinct creator, compensează prin conștiință tehnică. Inovează, în sensul cel mai propriu, romanul românesc, știind bine totdeauna ce vor, chiar dacă nu sînt decît uneori capabili să facă bine ceea ce știu. Camil Petrescu își explică maniera în eseul *Noua structură și opera lui Marcel Proust.* E un fanatic al artei lui Proust, chiar dacă tipul de inteligență îl apropie mai curînd de Huxley. Refuză caracterul clasic ca pe o convenție și construcția clasică de roman ; e primul la noi care analizează efectele negative ale autorității auctoriale. Discută chestiunea autenticității (romanul său, *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război*, apărut în 1930, încheindu-se cu un jurnal de front) și aceea a temporalității reale, și pe a stilului „alb" ce ar fi necesar în roman. Contemporan cu Joyce și Huxley, anticipează pe Sartre și „aliteratura" lui Claude Mauriac. Modernitatea lui teoretică este mereu uimitoare.

În romanul *Patul lui Procust* din 1933, romancierul se instalează, aparent modest, în subsolul paginii, de unde trage firele : e un regizor, nu un creator. Romanul se constituie din mai multe „depoziții" scrisori, mărturisiri ale personajelor. Nu se trage, deliberat, nici o concluzie. Sensul este că existența omului este enigmatică. Se vede bine aici cum tehnica derivă dintr-o filozofie a detotalizării : autorul, coborît sub nivelul (la propriu și la figurat) personajelor, ignorîndu-le interioritatea ca orice cititor, reflectă o poziție individualistă ce nu se mai supune supraindividualității de nici un fel. Detotalizarea romanului este și o detotalizare (filozofic vorbind) în planul atitudinii sociale. Teoretician al noocrației necesare, în articole foarte vehemente, Camil Petrescu este, în romane, același adept al intelectualității ce triumfă asupra instinctului : un constructor lucid, nu un creator orb, un *metteur en scène*, nu un demiurg. Locul lui e subsolul paginii : ni l-am putea închipui pe Balzac acolo ? Și nu dispare din operă ca Dumnezeu din

Scanned with OKEN Scanner

natură, cum visa Flaubert : pur şi simplu a renunţat la orice puteri divine, s-a transformat într-un tehnician eficient şi laborios. Noocratul nu se mai lasă manipulat de forţele coalizate ale prejudecăţii sociale ; romancierul încearcă să se elibereze, la rîndu-i, de prejudecata tutelei auctoriale.

Cît de reuşită este experienţa, se poate discuta. Pînă la urmă, enigmele psihologice ale personajelor rămîn contrafăcute ; se văd sforile ; misterul final pare (şi este) datorat unor omisiuni *voite* ale autorului mai mult decît naturii înseşi, misterioase, a omului. Dacă moartea lui Fred Vasilescu nu ne convinge, din cauza acestei omisiuni cam artificiale, enigma sufletului Emiliei nu ne convinge, din cauză că ni se spun prea multe despre ea : e un exces. Din scrisorile lui Ladima rezultă o femeie ideală ; din jurnalul lui Fred, o femeie frivolă şi vulgară. Autorul nu ţine cumpăna cu grijă şi, înclinînd-o spre Fred, face cu neputinţă sudura celor două viziuni, cititorul rămînînd cu impresia cea mai puternică, anume aceea din jurnal ; „însumarea" nu se mai produce, ca la Hortensia Papadat-Bengescu ; inteligenţa tehnică nu poate suplini aici instinctul absent.

Romancierul Camil Petrescu s-a voit toată viaţa dramaturg şi om de teatru (a scris o *Modalitate estetică a teatrului),* dar romanele lui s-au dovedit mai rezistente. Totuşi piesele continuă să intereseze prin noutate şi îndrăzneală ; anticipîndu-le pe acelea ale lui Sartre şi Camus. Sînt piese de „idei", în care se confruntă personaje lucide, înfrînte de un mecanism social ori metafizic ce funcţionează ca un destin implacabil : *Jocul ielelor, Suflete tari, Act veneţian.* Eroii sînt de obicei intelectuali, crispaţi sufleteşte, ce opun „logica" lor unei realităţi complexe. Dreptatea absolută, nevoia de absolut în general, refuzul conformismului (etic ori filozofic) constituie principalele teme. *Danton* e o mare dramă istorică despre revoluţia franceză.

Ultimele încercări (cu excepţia unei evocări realiste a lui Bălcescu în 1952) sînt pur experimentale, orice latură epică fiind eliminată în favoarea unor conflicte ce se petrec în conştiinţă, cu alterări ori schimbări de identitate ce amintesc de Pirandello.

4. Noul roman

Prin Hortensia Papadat-Bengescu şi mai ales prin Camil Petrescu, Anton Holban, M. Sebastian, M. Blecher, M. Eliade, Ion Biberi şi alţii romanul românesc al anilor '30 se schimbă foarte mult, în sensul modernităţii. Noii romancieri vor să fie (şi reuşesc

Scanned with OKEN Scanner

adesea) în pas cu noutatea genului pe plan european, cu alte cuvinte, „sincronici", după expresia folosită de E. Lovinescu şi devenită celebră în epocă. Descoperirea lor este Europa ; nimic, nici lipsa obişnuinţei şi a tradiţiei, nici rezistenţa criticii (destul de conservatoare, ataşată de formele tradiţionale), nici limba fără circulaţie, nu-i împiedică să se considere europeni. Şi nu imitînd : ci stabilind o lungime de undă comună. Ideile, formele, cărţile, revistele circulă dealtfel acum mai lesne decît oricînd într-o Europă căreia războiul mondial i-a dat o conştiinţă comună. Anton Holban, profesor de franceză într-o localitate de lîngă Bucureşti, e la curent cu tot ce se publică la Paris. Admiră pe Racine şi dă elevilor să analizeze *Andromaque*, dar romanele lui sînt influenţate de Proust şi Gide.

Mircea Eliade (viitorul mare specialist în istoria religiilor) gîndeşte ca Papini şi ca Pavese, şi îşi face un idol din Malraux, lăsîndu-se influenţat de Gide, mai cu seamă în *Isabel şi apele diavolului* (1930) şi în *Şantier* (1935). În prefaţa acestui roman din 1935 declară, în spiritul lui Huxley, că „orice se întîmplă în viaţă poate constitui un roman iar în viaţă nu se întîmplă numai omoruri, căsătorii sau adultere, se întîmplă şi ratări, entuziasme, filozofii, morţi sufleteşti, aventuri fantastice". M. Sebastian şi I. Biberi comentează pe Joyce îndată după ce *Ulysse* apare, cu o înţelegere pe care scriitorii generaţiei precedente n-au avut-o nici pentru romancieri mai puţin insoliţi. În linii mari, noul roman românesc din deceniul 4 este autobiografic, psihologist şi experimental, în linia Proust, Gide, Pavese, Papini ; se aşează aşadar în filiera psihologismului european. Afirmarea valorilor individului este la majoritatea acestor scriitori un fenomen de liberalism burghez. Ei sînt filoburghezi, dar nu în sensul că acceptă, precum Cezar Petrescu ori Ionel Teodoreanu, exigenţele unei pseudoconştiinţe burgheze creatoare de pseudocultură (cultura de consum), ci în sensul că aleg stînga burgheză în luptă cu o dreaptă fascizantă ce ameninţa instituţiile ţării şi, mai în general, libertatea spiritului. Cu puţine excepţii, politic vorbind, noii romancieri aparţin stîngii. Esenţial este şi felul cum văd ei democraţia burgheză : spre deosebire de generaţia anterioară, în ochii căreia burghezul continua să fie, în cel mai bun caz, mediocratul balzacian sau flaubertian, generaţia anilor '30 are revelaţia *interiorităţii* burgheze, deci a clasei care a introdus în Europa individualismul, libertatea, egalitate (ca principii). Asistăm la o de-socializare a burghezului, în conştiinţa căruia se separă polemic laturile pozitiv-istorice : locul lui Tănase Scatiu, arivistul grosolan, îl ia burghezul ca om liber, capabil de acte spirituale, producător de cultură. De aici derivă, într-un fel, intimis-

Scanned with OKEN Scanner

mul romanelor noi, care analizează iubirea, gelozia, moartea ori ideile, nu pe latură socială, ci privată. Conştiinţa indivizilor nu mai repetă automat conştiinţa clasei de care aparţin : îşi are legile ei proprii. Iată o cale de a permite multiplului non-identic să triumfe asupra identităţii unice ; şi un refuz al uniformităţii prin tehnică, politică, ideologie ; morala curentă e pusă în discuţie şi i se preferă morala excepţiei ; estetica curentă e combătută în numele esteticii excepţiei. Semnificativ este că, romanul tradiţional o dată contestat, începe să fie pus la îndoială romanul pur şi simplu, văzut ca specie de consum burgheză. Noii romancieri nu mai scriu propriu vorbind romane : ci jurnale, eseuri, documente de viaţă, toate, expresii ale individualităţii autentice în conflict cu supraindividualitatea opresivă. Noţiunile cheie ale generaţiei vor fi tocmai acelea de autenticitate şi luciditate.

Romanele lui **M. Blecher** (1909—1938) sînt jurnalele unui bolnav, în care însă boala nu e doar una concretă (tuberculoza), ci boala ca stare generală ; observaţiile clinice halucinant de precise conduc la o metafizică a suferinţei ; bolnavul fiind omul, *Întîmplări în irealitatea imediată* şi *Inimi cicatrizate* sînt romane ale condiţiei umane în suferinţă. Kafka, Th. Mann, Bruno Schulz pot fi invocaţi ca afini ai autorului român. Romanele transcriu o aventură existenţială şi sînt existenţialiste *avant la lettre ;* ele anunţă deopotrivă noul roman francez de după al doilea război prin atenţia acordată obiectualităţii lumii ; nu vor să fie alegorii etice ori psihologice, ci descrieri minuţioase din care să se închege un sens uman. Scriitura însăşi e scindată ; locul arhitecturii clasice din romanele lui Rebreanu îl ia notarea succintă, schiţa, fragmentul, pe care Max Frisch le va justifica mai tîrziu în ale sale *Tagebuch.*

Anton Holban (1902—1937) e proustian şi gidian deopotrivă. Şi romanele lui — la persoana întîi — seamănă cu nişte jurnale. Naratorul e un bărbat, la diferite vîrste, analizîndu-şi dragostea sau gelozia. Autorul vrea să lase impresia de autobiografie pură : romanele s-ar scrie pe măsură ce se petrec evenimentele relatate în ele. Holban afectează un mare dezinteres faţă de ficţiune. Sigur că e vorba doar de refuzul convenţiei tradiţionale şi că autenticitatea nu e în romanele sale document sufletesc transportat fără intervenţie ; însă, cel puţin ca aspect, romanele arată ca nişte curate documentare psihologice. Ficţiunea se reconstituie prin intermediul analizei : Holban e un cazuist. Evenimentele epice ţin de interioritatea conştiinţei, sînt relative de ea ca de o instanţă foarte alunecoasă ; unele evenimente rămîn ambigui : nu putem afirma categoric că s-au petrecut realmente. Împreună cu iraţionalitatea sentimentului, cîştigă teren această formă artistică nouă

ce mizează pe aleatoriu, provizorat sau relativitate. Ontologic, omul s-a scindat ; artistic, se scindează romanul. Ion, eroul lui Rebreanu, continua să se mențină în unitatea unui caracter, putea fi definit ca atare ; personajele lui Holban sînt totalități de-totalizate. Psihologia lor rămîne particulară și aproape insolită ; romanul nu mai urmărește să motiveze faptic un comportament ; căci, în fond, ideea este a romancierului, comportamentul uman este funciar nemotivat. Personajul lui Holban e de obicei un intelectual, puțin cam snob, și care se consideră pe sine un individ de excepție. Vanitatea intelectuală, refugiul în muzică traduc o nevoie de izolare ușor arogantă din socialul înțeles ca loc comun al sensibilității, gustului și gîndirii. Se poate nota cum refuzul manipulării individului capătă la Holban forma unei evadări în pura intelectualitate (ca și la Blecher, unde boala juca rolul de cristalizator al unei conștiințe aparte). Proustianismul și gidismul sînt la Holban tehnice ; dar reflectă deopotrivă o eră a psihologismului și a individualismului în care proza noastră intră după 1930. Și încercările sale dramatice poartă evident aceeași marcă.

M. Sebastian (1907—1945) așează în centrul unui roman foarte interesant, *De două mii de ani,* chestiunea iudaismului. Romancierul transformă romanul într-un eseu ideologic. Evreu el însuși, confruntat cu antisemitismul, M. Sebastian examinează rolul și destinul evreului sub toate înfățișările lor : economice, sociale, metafizice. Romanul e, pe această latură, pasionant și, dincolo de documentul ideologic, foarte substanțial. Formula e, ca la toți noii romancieri, a jurnalului : intersectat însă de capitole mai obiective, ce vor să ofere o contrapondere. Însă arhitectura de ansamblu e sacrificată deliberat, în mai mare măsură decît la Holban, ale cărui cărți se constituiau totuși în mici scrieri cu caracter romanesc și de sine stătător. Sebastian preferă caleidoscopul, enciclopedia, acumularea de aspecte. Criticii epocii au refuzat numele de roman pentru această compoziție eterogenă. Dar ea rămîne experimentul nostru cel mai serios de roman modern cu teză, în care nu „viața" personajelor contează, ci folosirea acestora ca ilustrare a unor principii. M. Sebastian a scris și două romane de factură clasică, nereușite, vocația lui fiind evident aceea exploatată în *De două mii de ani.* În piesele sale, cu succes mare de public, rămîne tributar vechii drame sentimentale, intelectualizate, rafinate, totuși fără originalitate profundă.

M. Eliade (n. 1907) e un poligraf, critic, eseist, sociolog, filozof, nuvelist, romancier, gazetar, ce se va consacra ulterior istoriei religiilor, devenind unul din marii specialiști ai lumii. Opera lui

literară e considerabilă şi foarte originală ca preocupări. În linii mari, i se aplică toate trăsăturile remarcate în legătură cu romanele noii generaţii. El însuşi subintitulează *Şantier* „roman indirect". Transcrierea evenimentelor autobiografice se observă peste tot. Stînd în India cîţiva ani, a scris articole de gazetă în care îşi comunica impresiile, o carte de reportaje, romane şi nuvele (multe fantastice), reluînd în variante aceleaşi două-trei teme. Călătoria în India a lui M. Eliade poate fi raportată la cunoscutul roman al lui R. M. Forster, deosebirile fiind frapante. Pe M. Eliade îl interesează mitologia asiatică mai ales sub raportul ei de noutate faţă de aceea europeană. Personajele lui Forster sînt englezi pragmatici puşi faţă-n faţă cu indienii. Allan din *Maitreyi,* romanul lui M. Eliade, este mult mai receptiv la tipul indian de existenţă, mai înclinat să descifreze ezoterismul, pitorescul şi bizarul din spiritualitatea indiană. *Maitreyi* este un roman de dragoste (tot în formula jurnalului), locul principal ocupîndu-l iniţierea tînărului european într-o ordine cosmică şi morală (dar şi socială) necunoscută. Predilecţia pentru magie şi pentru mentalitatea specific orientală îl conduce pe scriitor către domeniul literaturii fantastice. Romanele lui abundă în practici oculte şi sînt, în genere, de tipul simbolic.

Cu **Ion Biberi** (n. 1904), **C. Fîntîneru** (n. 1907) şi alţii continuă lista noilor romancieri ai anilor '30, la care tehnicile moderne (*Proces* de I. Biberi transcrie în mod joycean fluxul conştiinţei unui individ aflat pe banca acuzării) şi o sensibilitate modernă se aliază spre a reforma literatura epică.

5. Reacţii. Alţi prozatori

Principalele reacţii vin din partea criticilor-romancieri. **G. Călinescu,** cel mai important critic şi istoric literar român, încearcă în *Enigma Otiliei* să revitalizeze romanul balzacian. Apărută în 1938, în plină polemică a autorului cu Camil Petrescu, reprezentant al noului roman, cartea e un studiu epic de caracterologie clasică. Excepţional, dealtfel, ca un exemplar perfect al unei specii pe cale de dispariţie. Fermecătoare prin desuetudinea vădită, scrisă superb, net, clar, plină de observaţie social-morală, este totodată un experiment (prin reacţie) : şi, datorită acestui caracter, e aproape de literatura nouă. Căci balzacianismul nu poate fi reînviat decît polemic în 1938 : evocarea micii-burghezii bucureştene de la începutul secolului în maniera romancierului francez din secolul precedent reprezintă o „contrafacere" deliberată, remarcabilă ca act pur artistic de a scrie altfel decît contemporanii. Această contrafacere va fi şi nota *Scrinului negru,* roman de după

Scanned with OKEN Scanner

al doilea război, în care, cu aparentă seriozitate, autorul reia formule la modă în anii '50 în romanul nostru (fresca, cronica, epica fluviu, romanul familial), precum și formule clasice ale genului (romanul epistolar, gotic, de aventuri). Păstrînd proporțiile, *Scrinul negru* este, în raport cu literatura anilor '50 de la noi, ceea ce fusese *Don Quijote* față de cărțile cavalerești. *Bietul Ioanide* e tot un experiment : romanul personalității. G. Călinescu a scris romanul după ce a teoretizat imposibilitatea lui, căci conform tezei sale, romanul se ocupă de oameni obișnuiți, personalitatea interesînd biografia. Dar cărțile lui, de la *Cartea nunții* (care transcrie *Dafnis și Chloe* în decor burghez modern) la *Scrinul negru* sînt superioare jocuri artistice.

Critic e și **G. Ibrăileanu** (1871—1936) care în *Adela* vrea să compună un mic roman turghenievian. Gustul criticului în materie rămăsese, dealtfel, la Anatole France. Însă, apărut în 1933, *Adela* e un roman-jurnal, asemănător cu ale lui Holban, pe tema lipsei de inițiativă erotică. Indusă în eroare de explicațiile și trimiterile romancierului însuși, critica a văzut în *Adela* romanul intelectualului paralizat de reflecție, inapt să treacă la faptă din cauza cazuisticii. În fond, romanul înfățișează o problemă freudiană și anume un „incest virtual" care blochează erotic pe principalul personaj. Acțiunea se petrece la finele secolului XIX și atmosfera e puritană și victoriană. Eroul e un imaginativ, un desfrînat imaginar, un seducător fără voie — mai degrabă decît un intelectualist. El o seduce pe Adela și o abandonează, ca Don Juan al lui Kirkegaard pe Cordelia din *Le Journal du Séducteur*, înainte însă de consumarea cuceririi. Totul e net gratuit, seducere estetică. Influența literaturii noi asupra acestui vechi scriitor care e Ibrăileanu constituie un paradox remarcabil al literaturii epocii.

Desigur, paralel cu acești scriitori importanți, putem numi și alții, atît în linia tradițională cît și în aceea modernă. O personalitate extraordinară a epocii a fost **C. Stere** (1865—1936), autor al unui roman fluviu în opt volume intitulat *În preajma revoluției*, cu lucruri remarcabile și cu căderi în platitudine jurnalistică. Romanul de factură tolstoiană și acela satiric swiftian coexistă într-o sinteză originală. **Felix Aderca** (1891—1962) scrie romane erotice, dar și de *science fiction*. **Ion Călugăru** (1902—1956) trece de la schița avangardistă la romanul obiectiv, bogat și dens (*Copilăria unui netrebnic*). **Ion Marin Sadoveanu** (1893—1964) dă în *Sfîrșit de veac în București* un excepțional roman clasic iar în *Ion Sîntu* un nu la fel de solid *Bildungsroman*. Numărul considerabil de romane ce apar în epocă ne împiedică să le enumerăm, măcar, pe toate cele care ar merita.

Scanned with OKEN Scanner

Critica și istoria literară interbelică. Eseistica

În jurul lui 1900, în critica și istoria literară românească putem constata un prim moment important, legat atît de continuitatea maiorescianismului, cît și de reacțiile la el. Titu Maiorescu, un fel de Menéndez Pelayo al nostru, a fost nu numai întîiul mare critic în sensul modern al cuvîntului, dar creatorul unei școli de critică ce s-a perpetuat sub numele de „critică estetică" pînă azi. Încă în timpul vieții marelui critic au apărut și liniile unei orientări noi, sociologice, reprezentate la 1900 de N. Iorga și G. Ibrăileanu. După război, atît critica estetică, cît și achizițiile ulterioare (sociologie, filozofie a culturii etc.) se găsesc reunite în opera unor critici remarcabili : întîiul fiind E. Lovinescu, a cărui activitate creează o bogată descendență, ultimul este G. Călinescu, marcînd prin monumentala sa *Istorie a literaturii române* din 1941 apogeul perioadei respective. Spre a ne forma o idee corectă de evoluția gîndirii critice și de diversificarea metodelor practice, trebuie să ne referim la semnificația acestor trei momente din posteritatea maioresciană : acela ce premerge întîiului război mondial ; momentul E. Lovinescu de după război ; și momentul G. Călinescu din a doua parte a deceniului 4.

Întîi C. Dobrogeanu-Gherea, apoi N. Iorga și G. Ibrăileanu domină cu autoritate mentalitatea critică de la sfîrșitul secolului XIX și din primele două decenii ale secolului XX. Critica lor este, ca și a lui Titu Maiorescu, preponderent culturală : interesată adică de literatură ca de un factor în evoluția culturii naționale, dar, spre deosebire de a lui Titu Maiorescu, ea este mai apăsat sociologică și ideologică ; în plus, dezvoltă în latură analitică ceea ce Maiorescu preferă doar să sugereze, fără a elucida. Distanța de la *Cercetarea critică* din 1867 a lui Maiorescu la *Spiritul critic* din 1908 al lui Ibrăileanu nu e totuși atît de mare cum a putut părea cîndva. Accentuînd pe estetic, Maiorescu făcea și el, obligat de împrejurări, campanie culturală. Dealtfel, o parte din ideile lui au trecut la generația următoarele (formele fără fond) și chiar preocuparea de specificul național, așa de vie la 1900, nu e străină de Maiorescu ; la rîndul lui, mentorul Junimii se apropie de ideologia literară a începutului de secol, îmbrățișînd unele din ideile generațiilor noi. În ce pri-

Scanned with OKEN Scanner

veşte specificul naţional, el apare ca o temă centrală la toţi, caracteristică fiind la 1900 nota ei „apriorică" : și N. Iorga, și G. Ibrăileanu întemeiază pe ideea de specific nu doar o anumită literatură, dar chiar o politică literară. Specificul determină valoarea — iată propoziţia lor cheie.

Cu **E. Lovinescu** (1881—1943) se întîmplă un fapt semnificativ. Cu zece ani mai tînăr decît Ibrăileanu și Iorga, debutează cam o dată cu cel dintîi și scrie pînă la război o publicistică literară foarte angajată în problemele timpului ; dar autoritatea critică o deţin ceilalţi doi, nu atît prin cantitatea operei, ci prin faptul că pe ei îi „selectează" epoca (este, dealtfel, o idee a lui Ibrăileanu, aceea a selectării scriitorului). Autoritatea lui E. Lovinescu începe în 1919, cînd criticul se apropia de 40 de ani și publicase deja cîteva cărţi ; această autoritate i-o conferă rolul jucat în mișcarea modernistă. E rîndul lui să fie selectat. Punînd bazele modernismului românesc, E. Lovinescu devine mentorul noilor generaţii. Ca orice politică literară, și aceea lovinesciană are caracter programatic, partizan și anticipator. În revista și cenaclul „Sburătorul" (ultimul, adevărată instituţie naţională, ca și „Junimea" în secolul trecut, începe în 1919 și nu se încheie decît în 1947, patru ani după dispariţia lui E. Lovinescu) sînt lansaţi scriitori noi și combătuţi scriitori vechi. Ion Barbu este opus lui Al. Vlahuţă, proza modernistă aceleia sămănătoriste. Volumele de *Critice* ale lui E. Lovinescu tind să imprime un spirit și sînt polemice prin excelenţă. *Istoria literaturii române contemporane (1900—1937)* e o lucrare cu teză. Teza aceasta, Lovinescu a exprimat-o în mai multe rînduri, consacrîndu-i chiar o carte despre civilizaţia românească menită a o fundamenta *(Istoria civilizaţiei române moderne)*. Elementele ei principale sînt : sincronismul și imitaţia — necesitate obiectivă pentru cultura română de a ajunge în pas cu veacul ; citadinismul tematic — expresie a schimbării realităţilor sociale românești, după 1900 ; proza de analiză — izvorîtă din interpretarea mai liberă a raportului dintre conștiinţă și social ; evoluţia romanului de la subiectiv la obiectiv și a poeziei de la epic la liric — rezultat al modernizării limbajului artistic. Pentru a legitima modernismul în artă, E. Lovinescu scrie o carte ca *Istoria civilizaţiei*, în care luptă contra provincializării literaturii noastre, evidenţiindu-i legăturile cu Europa ; dovedește sensul necesar al procesului de înfăptuire a capitalismului românesc, care nu e o formă fără fond (opinia lui Maiorescu), ci o formă ce și-a creat cu timpul fondul. Prin această atitudine, E. Lovinescu devine un ideolog al prezentului : scrie istorie ca să justifice prezentul. Nimic paseist ori nostalgic la el, nici o lacrimă lăsată să cadă pe ruinele epocilor anterioare. Mutaţia valorilor i se

pare dealtfel ireversibilă, frumosul fiind condiționat istoric. Deosebirea de N. Iorga e frapantă. N. Iorga are o mare înțelegere a literaturii vechi, atîta vreme cît literatura însăși nu se desfăcuse din ansamblul cultural : o carte religioasă, o cronică, o lingură de lemn lucrată ori podoabele unei porți țărănești dintr-un veac îndepărtat constituie pentru Iorga fapte egal semnificative. Căci el fundează valoarea de artă pe ideea de reprezentativ : ceea ce e reprezentativ e și valoros. Această concepție îi închide accesul la literatura mai nouă, unde excepția și nu regula, insolitul și nu comunul decid. Arghezi e poet reprezentativ fiindcă e genial, nu invers. E. Lovinescu este mult mai receptiv tocmai la noua literatură. Despre cea veche se pronunță rar, aproape exclusiv în scopul de a „revizui". Termenul l-a introdus chiar el spre a explica teoretic necesitatea actualizării continue a operelor în funcție de gustul altor epoci. E. Lovinescu este un democrat burghez, spirit liberal, deschis, iar influența lui între 1919 și 1947 se datorează acestui fapt. Publicul criticii lovinesciene era acela al satului românesc modern și unitar, de după întîiul război, iar doctrina modernistă reflectă aspirațiile burgheziei în ascensiune. Se poate lesne dovedi cum ideologia socială și estetică a lui E. Lovinescu se leagă nemijlocit de democrația burgheză incipientă și de liberalismul anilor '20—'30. În epoca fascistă, Lovinescu redescoperă raționalismul maiorescian, opunîndu-l tendințelor de negare a valorii, artei și spiritului liber, în numele unui doctrinarism primitiv.

Discipolii lui E. Lovinescu fiind mai puțin ideologi, îl continuă pe autorul *Criticelor* ca profesioniști ai comentariului periodic al literaturii. Cronicarul literar prin excelență al primei generații postlovinesciene este **Pompiliu Constantinescu** (1901—1946), a cărui operă constă, cu minime excepții, în articole despre cărțile vremii. Onest, obiectiv, fără multă imaginație, Pompiliu Constantinescu face oficiul determinării valorilor adevărate cu o aplicație pe care n-a mai avut-o nimeni la noi. Cu cîteva idei de proveniență lovinesciană, critica lui rămîne pragmatică și eficace. Un cronicar a fost **Dumitru Panaitescu-Perpessicius** (1891—1971), nu propriu-zis emul al lui Lovinescu, dar integrabil direcției lui. Spre deosebire de Pompiliu Constantinescu, Perpessicius e un spirit baroc, efeminat și artist ; opera lui fiind un repertoriu critic extraordinar de bogat al literaturii dintre 1928 și 1948, din care nu lipsesc operele minore, ne interesează azi mai puțin ca judecată și mai mult prin subtilitate a limbajului critic ce cunoaște toate procedeele, de la disimulare la sarcasm, și de la perifraza subtil negatoare la arabescurile stilistice fastuoase. Perpessicius este și marele editor al lui Eminescu : ediția lui reprezintă pînă azi un monument național.

Scanned with OKEN Scanner

Vladimir Streinu (1902—1970) se află la mijloc : între aplicaţia lui Pompiliu Constantinescu şi harul expresiv al lui Perpessicius. E neîndoielnic un stilist, dar mai puţin fastidios ca al doilea, şi un observator atent al literaturii epocii, dar mai puţin consecvent decît primul. Curios poate, opera lui capitală e o culegere de eseuri despre *Clasicii noştri,* una din primele încercări de a aplica domeniului clasic criteriile critice moderne, cu multe reuşite excepţionale. **Şerban Cioculescu** (n. 1902) e un spirit raţionalist, galic, la care facultatea centrală este inteligenţa. Cronicile lui literare sînt printre cele mai exacte din epocă. Maliţios, ironic, polemist redutabil, Ş. Cioculescu e prezent în principalele campanii literare. Cu vremea, s-a îndreptat spre istoria literară, dîndu-ne studii probe, informaţii fine, despre mai toţi autorii clasici. Editor, împreună cu Paul Zarifopol, al marii ediţii Caragiale, el e autorul celei mai importante opere critice asupra vieţii dramaturgului. **Tudor Vianu** (1898—1964) a renunţat la douăzeci şi ceva de ani să scrie cronică literară (explicînd, într-o scrisoare celebră adresată lui E. Lovinescu, motivele) spre a se consacra istoriei literare şi esteticii. Este criticul de idei al generaţiei, fără, totdeauna, priză la formele particulare ale textului, dar capabil de a gîndi în concepte ca nici unul altul. Academic, distant, prudent, Vianu e universitarul prin excelenţă. El a inaugurat la noi (din cine ştie ce nevoie de compensare a abstractismului său congenital) critica stilistică, pe urmele lui Bally şi Vossler, creînd o şcoală remarcabilă de practicieni. Între lovinescieni, putem numi şi pe **O. Şuluţiu, M. Sebastian, Anton Holban, Ieronim Şerbu** şi alţii, prozatori şi deopotrivă critici cunoscuţi în epocă.

Oarecum aparte se dezvoltă, între 1919 şi 1948, alte personalităţi critice. **Mihail Dragomirescu,** elev direct al lui Maiorescu, este estetician, autor al unui sistem pretenţios, tipărit şi în franceză şi cunoscut lui Croce. **Liviu Rusu,** de asemenea estetician, de formaţie filozofică, a încercat să sistematizeze domeniul liricului. **Paul Zarifopol** şi **M. Ralea** sînt eseişti, de formaţie franceză, inteligenţi, agreabili, expresivi prin ironie a stilului. **D. Caracostea,** precursor al unor tehnici structuraliste, e un universitar doct şi rigid. **N. Cartojan** e specialist în istoria literară veche. Şcoala clujeană **(D. Popovici, Ion Breazu** etc.) e academică şi profesorală. Dintre tineri, **Al. Dima, Edgar Papu** şi alţii se vor afirma după al doilea război.

G. Călinescu este personalitatea care, încheind în fond o epocă, deschide o alta. În 1941 apare prima *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent,* a cărei valoare nu constă doar în caracterul ei integral, dar şi în concepţia prin care, în fond, sinte-

Scanned with OKEN Scanner

tizează cele două etape precedente ale criticii. Lovinescian ca formație, G. Călinescu reafirmă o parte din ideile pe care E. Lovinescu le combătuse ; prețuiește pe Iorga, Ibrăileanu și Pârvan, redescoperind, în chip sistematic, trecutul, acolo unde Lovinescu nu voise să se angajeze. Totodată, critica estetică are în G. Călinescu pe cel mai de seamă reprezentant : talentul de expresie și intuiția lui G. Călinescu au rămas pînă azi neegalate.

Trei trăsături marchează opera de critic și istoric literar a lui G. Călinescu.

Prima : revalorificarea tradiției. G. Călinescu scrie printre întîile studii critice fundamentale despre scriitorii români ai secolelor XVII—XIX. Clasicii devin contemporanii noștri.

A doua : contemporanii (Sadoveanu, Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Arghezi, Blaga, Barbu etc.) devin clasicii literaturii moderne. E. Lovinescu îi sprijinise în numele unui program și al unei ideologii literare comune : G. Călinescu vede în ei mai ales pe artiști. Valoarea fiind chestiunea esențială, G. Călinescu ajunge prin ea, în finalul *Istoriei* sale, la ideea de specific național, atît de preocupantă în generația lui Ibrăileanu, cu deosebirea că specificul nu mai este la el aprioric, ci consecință a valorii estetice ; pentru G. Ibrăileanu, Eminescu, Creangă și ceilalți erau mari scriitori deoarece erau specifici ; pentru G. Călinescu, ei devin specifici deoarece sînt mari scriitori. Evoluția aceasta se dovedește posibilă în clipa în care literatura modernă începe să fie simțită ca organică și esențială (devine *clasică*). În 1941 nu mai era necesar efortul generos al lui Lovinescu de a impune pe moderniști : sfertul de secol scurs de la apariția „Sburătorului" fusese de ajuns spre a-i face pe scriitorii moderni să pătrundă în conștiința publică și în manuale. Contestația a cedat locul admirației. Prejudecățile antimoderniste au fost învinse în cea mai mare parte. De aici rezultă un paradox. E. Lovinescu avea cenaclu, revistă, fideli și discipoli. G. Călinescu nu mai trăiește, el, între scriitori, ci retras între pereții plini de cărți ai bibliotecii. Acestea fiind rolurile, e interesant să notăm faptul că nici Lovinescu, nici Călinescu nu-l joacă în definitiv pe acela potrivit cu temperamentul său. Olimpianului și placidului E. Lovinescu, traducător al lui Homer și iubitor al lui Tacit, îi e dat să joace rolul polemistului, al partizanului și al pionierului, în cea mai deplină actualitate ; impulsivului și subiectivului G. Călinescu, rolul celui ce construiește cu detașare filozofică sinteza monumentală.

A treia trăsătură : dacă toate istoriile literare lovinesciene au aspect de manual, de ghid, deloc revoluționare în manieră, *Istoria* călinesciană este o capodoperă de invenție artistică, scriere probabil

unică în lume sub acest raport. Lovinescu îşi punea talentul literar în *Memorii*, fiind didacticist în *Istorii*. G. Călinescu nu e, din contra, nicăieri un mai strălucit romancier, eseist, poet, scenograf, istoric şi memorialist, decît în *Istorie*. Şi încă : E. Lovinescu scrie mereu cu sentimentul prezentului, dar şi obiectul său de studiu este aproape numai prezentul ; în vreme ce G. Călinescu citeşte literatura veche prin prisma sensibilităţii moderne. Înainte de T. S. Eliot şi de Borges, el a formulat şi aplicat paradoxul oricărei critici istorice : acela de a vedea în scriitorii vechi „imitatori" ai celor noi. Criticul descoperă pe Arghezi, Pillat şi Alecsandri în poezia lui Heliade de după 1820, pe Creangă şi Sadoveanu în expresivitatea cronicarului Neculce de la începutul secolului XVIII, pe simbolişti în romantism, limba artistică de azi în limba artei de ieri. E chiar intrigant faptul că G. Călinescu a început totuşi *Istoria* sa cu Dosoftei şi nu cu Ion Barbu, în lirică, sau cu Neculce şi nu cu Sadoveanu, în proză. O procedare inversă ar fi părut poate mai conformă cu viziunea esenţială. Alături de paginile de portret, evocare, memorii, epică, teatru din *Istorie*, ca şi din monografiile despre Eminescu şi Creangă, această reformă a unghiului de vedere reprezintă însuşirea artistică esenţială a operei critice călinesciene.

Scanned with OKEN Scanner

Continuităţi — Discontinuităţi

Anul 1944 nu putea produce rupturi şi întreruperi, ci numai o regăsire a conştiinţei creatoare. Sfîrşitul ultimului război mondial dădea scriitorilor români speranţa reluării ciclului literar normal. Ca o reacţie la anii de cenzură a crezurilor şi credinţelor democratice, se asista la o explozie creatoare. Era o ieşire din criza de conştiinţă provocată de suferinţele şi crimele războiului. Opera lui **Mihail Sadoveanu** deschidea orizonturile solemn lirice ale universului carpatin. „Povestirile" sale, pe tiparele postromantismului rural, creau, în ritmurile unei uriaşe „simfonii a pămîntului", o carte a miturilor şi credinţelor, a legendelor şi a istoriei, incorporînd trecutul în prezent, tradiţiile în durate de viaţă. Totul intra, astfel, în vraja mitică şi farmecul iniţiatic al revenirii la natură şi la om, la acea poezie primordială şi eternă a spaţiului în care se mai cîntă balade şi doine. „Bătrînii" luptători de pe baricadele modernismului din generaţia lui **Tristan Tzara,** care îşi găsiseră alianţele autentice în mişcarea democratică şi în rezistenţă, reapăreau în rîndurile luptătorilor angajaţi acum în bătălia pentru democraţie şi pentru o lume nouă. Dintre ei căzuseră unii dramatic, precum **B. Fundoianu (Benjamin Fondane),** mort într-un lagăr de deportare. La Paris, în atelierul său de eremit, **Constantin Brâncuşi** înălţa noi piscuri păsării sale măiestre şi *Cocoşului* prevestitor de zile senine omenirii abia ieşite din cataclismul armelor şi al urii fratricide. La Bucureşti, în sala Ateneului român, **George Enescu,** ca dirijor, violonist şi pianist cînta pe Bach şi pe Beethoven ca imnuri închinate geniului uman. Rănile lăsate de război erau adînci şi pretutindenea. Reapăreau vechi reviste suprimate de dictatura regală, apoi de cea antonesciană. Personalităţile vieţii literare şi artistice pledau pentru o reconstrucţie spirituală laolaltă cu refacerea materială a ţării.

Anii de după război erau, în planul culturii, ani de regăsire a unei organicităţi spirituale. A continua însemna a exista. Intelectualii români ieşeau şi ei din tranşee, preocupaţi de destinul prezent al ţării. Istoria ultimului deceniu lăsase pete şi umbre pe

Scanned with OKEN Scanner

chipul unor generații. Iată de ce printre actele de restituire morală și de justiție istorică ale noii oficialități guvernamentale s-a numărat și rejudecarea — în mai 1946 — a procesului asasinării lui **Nicolae Iorga** de către legionari în 27 noiembrie 1940, simbolic proces al crimei de lèse-națiune făptuită de mișcarea fascistă din România. Tot simbolic, doi poeți : **T. Arghezi** și **George Bacovia** erau sărbătoriți în 1947, ca un eveniment național. Primul, publica, atunci, *Una sută una poeme,* celebrare a permanenței spiritului fecund al poetului, cel de-al doilea, în nota sa simbolist-protestatară, publica *Stanțe burgheze,* mici inscripțiuni cu scrijelituri pe ziduri, ca un final al poeziei amurgurilor sale de plumb. În 1945 murea poetul de un virgilianism modern al calmurilor lirice de o plenitudine clasică, tălmăcitorul lui Rainer Maria Rilke și al lui Saint-John Perse, **Ion Pillat ;** iar în 1946, la trei ani după moartea lui E. Lovinescu, dispărea prematur **Pompiliu Constantinescu,** o valoare a criticii noastre moderne.

Ion Barbu, poetul formelor de limbaj pur al esențelor, care, ca și Mallarmé, va identifica metafora cu *verbum-ul* și pentru care poezia era o ecuație, un *joc secund,* reinventare prin Logos a jocului primordial, se retrăgea în mijlocul studenților săi puțini de la facultatea de matematică. **G. Călinescu,** transferat de la Iași la Universitatea din București în 1945, reaprindea prin cursurile sale despre *Universul poeziei* entuziasmul tinerei generații pentru frumusețea și trăinicia monumentelor spiritului uman. Lecțiile sale delectau spiritele, desfășurînd o erudiție și o putere asociativă și disociativă uluitoare pe terenul marilor culturi europene, metamorfozele și mișcările de rotație și de revoluție ale geniului poetic, geografiile și geologiile insolite, geneza complementară a lumii prin poezie.

G. Călinescu avea să tipărească, după *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), operă de vîrf a istoriografiei literare, în care istoria literaturii se transformă într-un muzeu național al valorilor românești, *Impresii asupra literaturii spaniole* (1945), volum în care fenomenul literar iberic era original observat din spațiul nostru literar.

La Cluj, după reîntregirea teritoriului transilvănean ocupat prin Dictatul de la Viena (1940) de către regimul hortist, Universitatea revenea de la Sibiu, cu elita sa intelectuală. Printre profesorii săi se afla și poetul **Lucian Blaga** profesor de filozofia culturii ; **Sextil Pușcariu** (1877—1948), a cărui operă, *Limba română,* era, împreună cu *Histoire de la langue roumaine* de **Ovid Densusianu,** tipărită la începutul acestui secol, a doua operă de largă viziune asupra limbii române ; **Dimitrie Popovici** (1902—1952), sa-

vantul istoric literar şi comparatist, autor al magistralului studiu *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, apărut la Sibiu în 1945.

Lucian Blaga continua să publice seria sa de opere filozofice, creînd un sistem de gîndire unitar şi modern asupra fenomenologiei şi asupra spaţiului mişcării noastre sufleteşti, înţeles ca spaţiu mioritic. La Bucureşti, teoreticianul estetician **Tudor Vianu**, în viziune burckhardtiană, educa noul tineret universitar în cultul valorilor, în morala artei şi a creaţiei umane. Comparatistul **Bazil Munteanu** (1897—1972) tipărea un studiu asupra *Permanenţelor franceze* (1946), iar **Al. Ciorănescu** (n. 1915) o lucrare de sinteză şi de direcţie teoretică : *Literatură comparată* (1944), ca peste un deceniu să înceapă publicarea vastei sale opere de erudiţie : *Bibliographie de la littérature française du seizième siècle* (1959), continuată în aceeaşi viziune şi pentru secolele XVII şi XVIII.

Cu o operă literară deja afirmată şi apreciată în România, tînărul savant orientalist, romancier modern, eseist **Mircea Eliade** va continua, după război, ca profesor la Collège de France, apoi la Universitatea din Chicago, să desfăşoare o activitate ştiinţifică care l-a impus în rîndul marilor umanişti ai vremii noastre. Începînd cu *Traité d'histoire des religions* (1949) şi *Le Mythe de l'éternel retour* (1949) şi pînă la opera sa de sinteză *Histoire des croyances et des idées religieuses. I. De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis* (1976), Mircea Eliade va arăta lumii unitatea ei absolută ca spaţiu spiritual sublimat în mituri, credinţe, religii. Umanismul românesc şi şcoala naţională de cultură umanistă, de la Dimitrie Cantemir încoace, dau acum, în plin secol al XX-lea, prin lucrările lui Mircea Eliade, difuzate pe toate continentele, imaginea unui universalism autohton prin integrarea spaţiului nostru mitic : de la Gingis Han pînă la Meşterul Manole — în fenomenologia umană universală.

„Spaţiul mioritic", universul nostru de reprezentări ale absolutului, aşa cum gîndirea magică şi religioasă şi le-a închipuit în durata sa anistorică, va deveni în opera lui Mircea Eliade o integrală a spaţiului universal. Pe efigia de umanist a savantului au rămas întipărite pentru veşnicie însemnele moştenite din străfundurile de viaţă ale poporului său. Prin opera lui Mircea Eliade se va face marea intrare în conştiinţa culturală a lumii a fenomenului spiritual românesc.

Format înlăuntrul culturii româneşti, debutînd în revista lui Ion Caraion *Agora* în 1947, bucovineanul **Paul Celan** (1920—1974) va deveni ulterior unul dintre cei mai semnificativi lirici din literatura germană postbelică. Paul Celan reînvia parcă din profun-

Scanned with OKEN Scanner

zimea metafizică a romanticilor germani, elegiac și mistic, într-un univers al sacrificiilor și al solitudinii umane. Cicatricele timpului, el le va vindeca cu balsamul albastru al sufletului său, păstrînd însă, ca o amprentă a anilor de tortură morală a războiului, o sfială în fața pragului incertitudinii.

Poezia tinerei generații aducea cu ea dorul libertății și al elanurilor vitaliste, chiar dacă ele șocau printr-un voit teribilism verbal. Debarcau, ca dintr-un lung naufragiu istoric, neliniștiții tineri poeți de avangardă revoluționară din presa de stînga antebelică, în care „anarhismul" poetic suprarealist se topise în conținutul manifestelor proletare. Răspundeau apelurilor la luptă pentru restructurarea instituțiilor țării, renunțînd la anacronicele *manifeste* literare, vechi protagoniști ca **Geo Bogza** (n. 1908), ale cărui reportaje în mediile muncitorești și de la periferia societății deveniseră adevărate pagini de acuzare a unei societăți anchilozate într-o mixtură de structuri feudalo-burgheze, mărturii din adevărate bolgii ale mizeriei umane. Poetul publicașe poemul de largă desfășurare imnică *Cartea Oltului* (1940), un excurs fabulos de-a lungul unui rîu, ca printr-o întreagă geologie planetară în care legenda, mirificul și misterul genezelor perpetui se contemplă într-o viziune de Chauteaubriand modern. Geo Bogza trăia prin *Cartea Oltului* în poezia spectacolului cosmic al metamorfozelor și al ciclurilor regnurilor și al mișcărilor unei eternități a materiei. Era panorama fluviului veșnic netulburat în cursul său predestinat, a unui antropomorfism uriețesc, a jocului și a aventurii, a armoniei și a geometriei mișcării elementelor și a vîrstelor naturii.

M. R. Paraschivescu, și el cu experiență în cercurile moderniste, critic de artă, apoi înregimentat în presa protestatară, democratică, luptător în brigăzile republicane spaniole, se consacra publicisticii angajate, redînd într-o interpretare în tradiția „balcanismului" din poezia română, cîntecele țigănești ale lui Federico Garcia Lorca, pe care le-a numit tot *Cîntice țigănești* (1941 ; 1957). Își afirmau dreptul la poezie în libertate și la libertate prin poezie tineri ca **Geo Dumitrescu,** al cărui volum *Libertatea de a trage cu pușca* (1946) semnifica dreptul actului poetic la o existență de sine și plenară, dreptul cuvîntului în cetate, dreptul poetului de a vorbi, — apoi alți tineri descinzînd și din cercurile suprarealiste ca **Virgil Teodorescu, Aurel Baranga, Gellu Naum** ș.a. Un alt tînăr poet, **Ion Caraion** apărea semnificativ cu volumul *Omul profilat pe cer* (1945), urmat de *Cîntece negre* (1947), contrastul dramatic și drama uneia din conștiințele poeziei postbelice. Poezia protestatară, de frondă și de alianță cu „lumea de jos", din perioada interbelică, își schimbă armurile. Versurile „de pierza-

nie" se metamorfozau în „bucurii" şi ode, saluturi şi ofrande. **Mihai Beniuc** va converti poezia sa, cu gesturi ca tăişurile de sabie şi cu solemnităţi parabolice şi mesianice moştenite de la Octavian Goga şi Aron Cotruş, într-o lirică a crezurilor comuniste, în care el va deveni exponentul, dăruitul, luptătorul, poetul „toboşar al timpurilor noi". Anunţînd anii ce aveau să vină, cu premoniţii ascunse în metafore şi alegorii (ca în *Cîntece noi* — 1940, *Poezii* — 1943), Beniuc s-a angajat pătimaş în cauza cea nouă. Şi poezia lui a căpătat accentele unei necontenite jubilaţii, exprimate într-o producţie neobişnuit de abundentă.

Aceleiaşi estetici a angajamentului imediat şi a militantismului social şi politic îi răspund **Dumitru Corbea** (n. 1910), **Ion Bănuţă** (n. 1914), **Eugen Frunză** (n. 1917), **Mihu Dragomir** (1919—1964), **Dan Deşliu** (n. 1927) etc., compunînd ode, balade, poeme, arte poetice şi patetice în jurul crezurilor revoluţionare marxist-leniniste, versuri compromise totuşi de verbiozitate. Maria Banuş, Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Radu Boureanu, Cicerone Theodorescu, Eugen Jebeleanu ş.a. se devotează acestei devize poetice şi politice, sacrificînd nu o dată, din elan, întreaga substanţă a artelor poetice afişate.

Cei mai mulţi vor supravieţui acestui examen greu cu poezia. Dan Deşliu va evolua de la *Goarnele inimii* (1949), *Lazăr de la Rusca* (1949) şi *Minerii din Maramureş* (1951) la lirica de regăsire în propriul eu dramatic (*Visul şi veghea*, 1972 ; *Cetatea de pe aer*, 1973).

O generaţie debutantă, orientată şi îndrumată spre acelaşi comandament estetic, trăind într-un entuziasm şi patetică revoluţionară, devotată constant crezului comunist va fi reprezentată de **Ion Brad** (n. 1929), **Al. Andriţoiu** (n. 1929), **Ion Horea** (n. 1929), **Tiberiu Utan** (n. 1930), **Violeta Zamfirescu** (n. 1920) etc. Cu timpul, direcţiile se vor diversifica ; Ion Brad, afirmat şi ca romancier, va redescoperi în permanenţă valorile poeziei clasice ardeleneşti, fidel concepţiei de lirică-patos civil şi romantic (*Zăpezile de acasă*, 1972 ; *Anotimp nesigur*, 1974) ; Al. Andriţoiu va cultiva lirica efectelor literare şi a unei efervescenţe orfice (*Simetrii*, 1970 ; *Pe drumul meu*, 1974 ; *Aur*, 1975) ; Ion Horea va excela în lirica bucolică a darurilor naturii, a bucuriilor exultante ale fiinţei noastre (*Umbra plopilor*, 1965 ; *Calendar*, 1969 ; *Încă nu*, 1972) ; Tiberiu Utan va regăsi virtuţile poeziei-lied, sentimentale şi evocative (*Steaua singurătăţii*, 1968 ; *Goana după vînt*, 1973) ; Violeta Zamfirescu va exalta lirica unei trăiri entuziaste, cu reveniri în solitudinea gravată de grele amintiri.

Scanned with OKEN Scanner

Înviau și poeții boemei, „blestemații" și „damnații", „vagabonzii" ulițelor și magherniților bucureștene, villon-ii și trubadurii de idealuri pure, căutînd să-și mențină autonomia universului lor artificial. Astfel un **Dimitrie Stelaru,** cu debutul său remarcat de E. Lovinescu, rătăcea ca o stea ieșită din constelația sa, mîndru ca un împărat de învestitura sa de poet.

Poeții din falanga de aur a anilor 1920—1940, hrăniți din încrederea în puterile benefice ale creației artistice, continuau a îmbogăți patrimoniul nostru liric. De îndată ce va fi curmată eroarea administrativă și va repus în drepturile sale principiul valorilor, operele poetice ale lui Tudor Arghezi, Lucian Blaga, V. Voiculescu, Ion Barbu, Al. Philippide vor reordona pulsul vital al liricii contemporane. Toți acești poeți își împlinesc destinul lor artistic cu opere care vor fi scrise în perioada postbelică. **Tudor Arghezi** reintră în viața literară cu două volume aparent pe teme didactice : *1907* (1955) și *Cîntare omului* (1956). Primul conținea blestemele și psalmii pentru suferința țărănească evocată de răscoalele din 1907 : Tudor Arghezi își desăvîrșea direcția de baudelairianism social din *Flori de mucigai.* Al doilea volum, programatic și el, relua tema hesiodescă într-o *cîntare a lucrărilor* omului, a geniului divin și satanic pe pămînt. Poetul făcea din *Cîntare omului* o cantată biblică și o cantată păgînă, închinată eroului și eliberatorului planetar : Omul.

Lucian Blaga, care în anii 1950 publicase traducerea integrală a lui *Faust* de Goethe, tălmăciri din Lessing și din lirica engleză, după un deceniu de aparent mutism reapărea în continuarea operei sale antebelice. Poetul neliniștilor metafizice, al elanurilor spre absolut, al calmului apolinic și al freneziei dionisiace, al nostalgiei și al dorului cosmic, publica *Poezii* (1962), ultimă decantare a sensibilității sale. Lucian Blaga era la apogeul strălucirii. Fiorul metafizic se sublima într-o seninătate olimpiană. Neliniștea chinuitoare creștea în adînc ca un imperativ al geniului, nu ca o tortură mortală. Apolinicul și dionisiacul devin contrarii armonioase, depășite prin patosul conștiinței. Geniul învie și, în final, nu plînge pe ruinele vîrstei. Poezia este aerisită de o lumină solară și de un suflu vital al pămîntului. Ea continuă să sporească „corola de minuni a lumii", să crească misterul din jurul nostru, dar aceasta prin geniul activ al conștiinței umane. Poetul își cuprinde ultima parte a operei în același spațiu mioritic, identificîndu-și epicentrul în adîncul unei lumi în care semințele universaliilor rodesc din plin și în care adîncurile nu sînt goluri, ci oceane de apă. Lucian Blaga edifică un Acropole românesc al contemplării unui spațiu în care existența se reflectă în codri, munți, ape și pămînturi. Certitudinea sa este cifrată în durata fără sfîrșit a

spațiului, a satului transilvan care pentru Lucian Blaga este locul eternelor liniști cosmice. Legarea de pămîntul transilvan îi comunică poetului fiorul trecerii în vîrsta eternității.

V. Voiculescu era pînă în 1944 un poet cunoscut prin lirica impregnată de viziunea mitic-ortodoxă, variantă a tradiționalismului bizantin, în paginile revistei *Gîndirea*. Opera în care s-a revelat geniul său poetic a fost însă *Ultimele sonete închipuite ale lui W. Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu* (1964), apărută postum. În acest secol de poezie românească, V. Voiculescu celebra trăirea în extazul liric care ridică existența umană deasupra oricăror Golgote ale istoriei. Poezia de iubire primea transferurile unei religii și ale unei filozofii neoplatonice rinascimentale. Cu solemnitatea marii poezii erotice, de la imnurile lui Dante, cantonetele lui Petrarca și sonetele lui Michelangelo și Shakespeare, V. Voiculescu trăiește dramatic, cu o adevărată frenezie a spiritului, ascensiunea către unitatea originară. Sonetele sale sînt cîntece de biruință, psalmi pentru care dragostea este *il triompho sulla vita e sulla morte*. Omul contemporan nu și-a alienat sufletul și nici poezia nu s-a alienat ca un bolnav al secolului. Noua operă a lui Voiculescu, pornită de la un pretext shakespearian, însemna nu un *retour*, ci o regăsire demiurgică din altare în lumea imaginarului. *Ultimele sonete* . . . vin ca o continuare de fluid peste timp — și din timpul nostru —, rostind poezia într-o vreme a manifestelor antipoetice, în tradiția școlii ei de aur. Poezia a rămas *cîntare*, adică bucuria de a lăsa viață în cuvînt.

Deși **Ion Barbu** nu a mai tipărit decît o singură poezie, dedicată lui Bălcescu, în rest traducînd din teatrul lui Shakespeare (ne-a dat un superb *Richard III*), opera sa *Joc secund* a revenit prin edițiile din 1966, 1970, fiind un catehism al generațiilor tinere de poeți. A fost unul dintre volumele după care s-a făcut propriu-zis școală în poezia contemporană, care au stimulat multe talente, dar au și hrănit iluziile unor epigoni după 1960. Reîntîlnirea cu opera lui Ion Barbu și cu opera lui Lucian Blaga au fost momentele cardinale ale regăsirii fecunde în poezia noastră tînără din deceniul al șaptelea.

Un alt poet, **Al. Philippide**, o lungă perioadă de timp a existat doar ca traducător din Pușkin, Lermontov, dar mai ales din Hölderlin, Novalis, Rilke, Baudelaire și Mallarmé. Într-o expresie românească ce comunică pînă la nuanță valorile intrinseci ale textului original, Al. Philippide a tradus *Florile răului*, una dintre fericitele tălmăciri ale mesajului „poetului blestemat" în întreaga lume. Un volum tîrziu al lui Al. Philippide, *Monolog în Babilon* (1967) este capodopera operei sale poetice, esența destinului său de romantic răzvrătit și de modern rămas cu gustul pentru

Scanned with OKEN Scanner

clasici. Al. Philippide se simte un supraviețuitor al poetului alexandrin care, în locul castelelor și cetăților, are lăcaș în Babilon. Crisparea dramatică și frămîntarea existențială se limpezesc în elanul vital al poeziei. Singura conștiință care confruntă timpul și care are reprezentarea relativității timpului, care biruie pentru că se întreabă, este poetul. El e ultimul filozof care a rămas să găsească o poartă a luminii în cetatea fără drumuri și fără turnuri.

Pentru anii 1950, poetul care inseamnă un timp nou, *noul sosit* care aduce cu sine un aer curat de poezie, un adolescent încă atunci cînd i se curma viața printr-un accident stupid, este **Nicolae Labiș** (1935—1956), Rimbaud român al secolului XX. Autor aproape fără biografie pentru cei 21 de ani, Nicolae Labiș semnifica patosul aventurii prin ideea și acțiunea istorică prezentă. Poetul este, în modalitate lirică, un militant. Cu el se petrece actul de resurecție a poeziei tinere. În sufletul său de tînăr se combină alchimiile unei arte trăite în prezent și a prezentului. Nicolae Labiș transformă istoria în propria sa biografie. Poezia politică era în primul rînd poezie. *Primele iubiri* (1956), întîiul său volum de versuri, care păstrează amprenta juvenilității, dar îndeosebi volumul postum *Lupta cu inerția* (1958), defineau o personalitate de excepție. Cu Nicolae Labiș se va produce saltul peste retorica festivistă și de „consum". Versificatorii și poetaștrii în roiuri cad într-un crepuscul fatal. Prin Nicolae Labiș irumpe un șuvoi proaspăt de lirism. O puritate de trăire și o dăruire idealurilor de mai bine ale omului, o transfigurare a pledoariei pentru convingeri și identificări de crez. Poetul are o frenezie juvenilă a întrebărilor și a problematizării existenței, un patos înfocat al afirmării și al angajamentului la o nouă condiție istorică umană.

Cuvintele, frazele discursului său poetic se transmit în starea de ardere a inspirației. Patosul și retorica sa de adeziune și de devotament revoluționar au o nobilă și ideală reprezentare, imagine neîntinată de contingent. Este forma sa de entuziasm și de frenezie, de acțiune și de reverie. „Fiul adîncurilor" rămîne mereu de veghe la un înalt post de conștiință umană. Nicolae Labiș trăiește destinul său de poet într-o tensiune dramatică, ca o „stea fulgerată", cu o inimă ce bate la orice ecou din zări. „Nervii" săi nu mai sînt de plumb, ci de oțel al „unui arc vînjos în încordare". El este un poet vizionar, plutind între himeră și certitudine, cu visuri care îl frămîntă și nu-l liniștesc, înaintînd în reverie pe un drum plin de curbe și de poticnișuri prin „întunecime". Lumina care îl călăuzește arde în inima sa ca în aceea a vechilor eroi de balade. Imaginea lirică a lui Labiș este a unui romantic care „săgetează cu idei" prezentul său zbuciumat.

O poezie în spiritul liricii Magdei Isanos, restructurată noului „angajament" poetic, dezvoltată apoi pe linia reflexiv dramatică, va da în acest context de generație **Doina Sălăjan** (n. 1936). Căci prin Nicolae Labiș poezia își regăsește o anume tinerețe nereținută, deschizînd porțile vechi, continuînd vechile arhitecturi cu entuziasmul vîrstei, în construirea de noi dimensiuni ale imaginarului poetic.

Deceniul al șaptelea producea un fenomen de revenire și de reînnodare de tradiția antebelică, atît națională cît și universală, a poeziei românești. Era un anotimp prielnic creației. Se refăceau contactele, întrerupte de decenii, cu o experiență și cu un cumul nou de opere moderne. Se traduc, într-un plan editorial fără precedent la noi, poeții străini de la un capăt la altul al pămîntului : suprarealiști francezi, expresioniști germani, formaliști și modernişti ruși, futuriști italieni, resurecționali spanioli, poeții Americii Latine, ai Africii și ai țărilor asiatice. Se alcătuiesc pagini de poezie în revistele literare și în primul rînd apare un număr apreciabil de reviste literare în principalele orașe de veche tradiție culturală. Se pregătesc antologii cu poezie scandinavă, finlandeză, germană, austriacă, japoneză, grecească, maghiară, polonă, bulgară etc. Revista *Secolul XX* difuzează în condiții tehnice superioare noutățile poeziei contemporane mondiale. Planurile editoriale fac retrospectiva poeziei românești clasice și contemporane. Editurile lansează poeții moderni ai lumii și inițiază colecții de studii și eseuri din patrimoniul bibliografiei universale de critică modernă. Noua generație are răspunderea de a-și dovedi angajarea în timpul prezent numai prin medierea poeziei. Au loc „descoperirile" din „trecut" și revelațiile, uimirile și șocurile, inerente, în fața fenomenului liric modern. Se tipăresc operele pionerilor și, acum, veteranilor mișcărilor de avangardă din România : Urmuz, I. Vinea, Ștefan Roll, Saşa Pană, Gellu Naum etc.

Poezia lui **Mihai Beniuc** captează acum în undele sale mai potolite, „Vezuviu" mocnind în străfunduri, monologuri ale unei senectuți brave, aflată pe un veșnic drum al certitudinii.

Trecut printr-o lirică poematică de oratorii patriotice, **Eugen Jebeleanu** va descoperi în *Surîsul Hiroshimei* (1958), în linia lui Pablo Neruda, Nicolás Guillén, o față inedită a liricii angajate, prin resorturile conștiinței artistice, nu prin afișajul exterior. Hiroshima era ea însăși conștiința trează a lumii, a istoriei, a trecutului. Ea „surîdea" prezentului ca un *memento*. Iar cu tîrziul său *Hanibal* (1972) poetul însuma metaforic datele propriei biografii, dîndu-le interpretări sapiențiale.

Scanned with OKEN Scanner

După debutul antebelic cu o poezie a simțurilor uimite în fața universului, **Maria Banuș** trece la o poezie patetică de elan uman matern, în amintirea atrocităților războiului : *Bucurie* (1949), *Fiilor mei* (1949), *Despre pămînt* (1954), *La porțile raiului* (1951) etc. Volumele sale de după 1960 o revendicau însă plenar, într-o autentică regăsire, în poezia de introspecție dramatică, de melancolie gravă și de tărie pe care i le dau un univers încărcat al memoriei : *Metamorfoze* (1963), *Tocmai ieșeam în arenă* (1967).

Prinsă și ea la începuturi de oarecare tematofilie lirică, **Nina Cassian** (n. 1924) reînvie în acest deceniu al șaptelea, reluînd firul organic al debutului său, într-o poezie vitalistă, de lucide fantazări, regizate de o inteligență mobilă : *Marea conjurare* (1970), *Recviem* (1971). Nina Cassian este o poetă de intensitățile și de eufoniile marilor furtuni sufletești. Spectrul închis este brăzdat de liniile de lumină ale spiritului. Poezia sa consumă o experiență lirică modernă, repetată și printr-un freamăt de vitalitate nervoasă, luminată dinlăuntru de o bucurie a vieții îngemănată cu o stare de luciditate profundă.

Apărută după război și rămasă constant o poetă a gingășiei feminine adolescentine, umbrite numai de coșmarul suferințelor războiului, **Veronica Porumbacu** (1921—1977) ajunge, cu timpul, la accente grave, de neliniște, de căutări ale unei zone de regăsire, trăind o stare de angoasă într-un obsesiv plan al reconstituirilor (*Porțile*, 1968). A fost un om de cultură, generos și bun, un adevărat prieten al poeților. Ca traducătoare, Veronica Porumbacu lasă o adevărată operă, putînd fi citate oricînd (*Din lirica feminină* — 1960 etc.) tălmăcirile sale din marile poete ale lumii.

Este interesantă istoricește metamorfoza poeziei moderniste interbelice, care trecea printr-un proces de transsubstanțializare și de reconectare la noua realitate socială. Insolitul și teribilismul de odinioară deveniseră bunuri cîștigate. Limbajul cifrat al discursului suprarealist era simțit acum ca un limbaj normal. „Revoluția" modernistă din anii 1920—1930 își culegea fructele noilor recolte, chiar dacă ele erau tîrzii, sau altele nu îndestul de coapte.

În acest sens, **Virgil Teodorescu** (n. 1909) înfățișează un amestec între limbajul modernist și redresarea pozitivă de conținut, oferind o așa-zisă poezie de clasicizare a universului suprarealist. Poezia sa a încercat și încearcă ieșiri din universul suprarealist printr-o exprimare categorică, într-un limbaj direct, rațional. Lui îi aparține și o interesantă activitate de traducător, în special din poezia franceză modernă.

Scanned with OKEN Scanner

Continuînd a păstra cu sine, ca pe un şipet scump, bagajul imagist şi fondul vizionar suprarealist, **Gellu Naum** (n. 1915) aduce discursul liric la cerinţa unei problematici contemporane.

După experienţa dramatică a debutului, **Geo Dumitrescu** va păstra o impetuozitate a afirmaţiei lirice, deblocat categoric de orice apărare calofilă, menţinînd poeziei sale o forţă de angajament şi de firesc al discursului (*Nevoia de cercuri,* 1966 ; *Jurnal de campanie,* 1974).

Poet contestatar al ambianţei urîte a existenţei, cu o mare putere de recreare a imaginii, după ce ea păruse consumată prin experienţa lui Arghezi şi Blaga, **Ion Caraion** (n. 1923) va da o lirică a destinului poetic contemporan, într-un recitativ de Honegger al poeziei noastre, într-o luxurianţă metaforică ce angajează sensuri şi idei (*Lacrimi perpendiculare,* 1978 ; *Închinarea magilor,* 1978).

Modernismul interbelic nu sucombase. El reînvia într-o metamorfoză continuă şi într-o dinamică proprie de adaptare. De sub „mantaua" lor apăreau moştenitorii care ştiau să reevalueze preţul. Se petrecea un fenomen care îmbogăţea şi în expresie şi în conţinut modernismul românesc. I se descoperea un factor de complementaritate nouă : folclorul. Experienţa poeziei suprarealiste se plomba cu piese din creaţia folclorică (poezia de ritual, ceremonialuri etc.). Se trecea la o descoperire a liricii populare din perspectiva modernismului poetic, mergîndu-se pînă a se vorbi de un suprarealism folcloric românesc. Se fac raportări şi se stabilesc puncte de plecare în arta ţărănească a lemnului, în icoanele pe sticlă, în pictura biblică liberă de pe zidurile mănăstireşti. Poetul modern găseşte în arta populară, adică arhaică, un loc fertil al căutărilor sale. Încă o dată se dovedea că literatura şi arta populară rămîneau neconsumate de nici o experienţă literară, gata de a da substanţă autentică oricărei experienţe noi.

Într-o poezie a cromatismului verbal voluptuos, ca într-un dicteu al unui Petruşka îmbătat de bîlciul cuvintelor, **Leonid Dimov** (n. 1926) este un fervent al freneziei verbale în tradiţia „balcanicilor", de la Anton Pann pînă la Mateiu Caragiale, creînd un univers al iluziilor formale şi al unei eliberări în paradisul în care cuvintele învie în libertatea pe care o au păsările în zbor.

Tot ca fenomen viu al depoetizării de efecte şi regii, în căutarea unui discurs mai sincer şi autentic apar **Petru Stoica** (n. 1931), cu poezia unui diurn al emoţiilor, cu o reacţie autoironică (*Iepuri şi anotimpuri,* 1976 ; *Un potop de simpatii,* 1978) ; **Mircea Ivănescu** (n. 1931), cu o încercare de a obţine din negaţia poeziei propria ei afirmare, planînd într-o zonă de cristal al eului lucid pînă la

Scanned with OKEN Scanner

suferință și a implicațiilor intelectuale (*Poeme*, 1970 ; *Poezii*, 1971 ; *Alte versuri*, 1972 ; *Alte poeme*, 1973) ; **Mircea Ciobanu** (n. 1940), cu o poezie a inițierii orfice în Cuvînt, a decantării de substanțe străine a cuvîntului ca muzică pură (*Patimile*, 1968 ; *Etica*, 1971 ; *Cele ce sînt*, 1974).

De la lirica unui romantism juvenil și derivat din principii și formule, **Florin Mugur** (n. 1934) va trece la o poezie a emoțiilor firești, apoi a unei pure detașări de efemerități, într-o aventură a cărei combustie i-o alimentează numai spiritul (*Mituri*, 1967 ; *Cartea regilor*, 1970 ; *Cartea prințului*, 1973 ; *Roman*, 1975).

Autor de poeme pletoase și euforizante, pe subiecte de dezbatere dramatică, **Ion Gheorghe** (n. 1935) se autorecreează în momentul în care intră în laboratorul artei țărănești. Volumul *Zoosophia* (1967) este una dintre operele de izbîndă ale poeziei noastre contemporane. Nimeni în afară de Ion Gheorghe nu a reușit să pătrundă în alchimiile bizare ale reprezentărilor folclorice și să fantazeze în proiecția acestei lumi. Poetul are o putere fermecătoare de a reuși o frescă de viață, cu implicații autobiografice, într-o reinventare a viziunii naiv-țărănești, plină de rafinamentul artistic al modernului.

După grele avataruri ale unei pseudo-poezii tematice, **A. E. Baconski** (1925—1977) reînvia în lirica de viziune bergsoniană (*Fluxul memoriei*, 1967), de aventură în timp, în istorie, acolo unde descoperea mitul, trăirea primară. Poezia se ridica din străfunduri de ființă, dobîndind o identitate de substanță. Ea izvora dintr-un gol, ca dintr-un ocean etern. Poezia lui Baconski era expresia unei drame și a unei lupte lucide pentru identitate între actul de conștiință și actul de viață al creatorului.

Autor de memorialistică și eseuri, **Dumitru Popescu** (n. 1928), deși cunoscut pentru activitatea sa de ziarist, din momentul publicării volumului *Pentru cel ales* (1968) s-a remarcat prin vigoarea discursului liric și demnitatea afirmării unei nobleți a trăirii prin poezie. Versurile sale au o complexitate naturală, cu o cadență expresionistă, de patos sedimentat și de frămîntări disimulate (*Un om în Agora*, 1972 ; *Gustul sîmburelui*, 1974).

Poet de atmosferă și cadre intelectuale, clasicizant al stărilor moderne, **Vasile Nicolescu** (n. 1929) grefează trăirea lirică pe un zbucium controlat și debitat pe o albie olimpiană (*Parabola focului*, 1967 ; *Clopotul nins*, 1971 ; *Secțiunea de aur*, 1973 ; *Starea lirică*, 1975).

Aurel Rău (n. 1930), renunțînd la versificațiile din primele volume, va găsi tonul liric original într-o poezie a stărilor emotive,

cu un desen de stampă sau de album de galerie modernă (*Stampe*, 1964 ; *Micropoeme*, 1975 ; *Cuvinte despre vămi*, 1976).

Din Cercul literar de la Sibiu, organizat de cîţiva studenţi din apropierea lui Lucian Blaga în timpul războiului, apăreau ulterior, pe traiectorii diferite, poeţii şi literaţii : Radu Stanca, Ştefan Augustin Doinaş, Ioanichie Olteanu, Ion Negoiţescu şi Eta Boeriu. **Eta Boeriu** (n. 1923), reputata italienistă, a lucrat timp de un deceniu la traducerea integrală în româneşte a operei *Divina Commedia* de Dante. Ulterior, ea a tălmăcit *Canţonierul* lui Petrarca şi *Rimele* lui Michelangelo. Această triadă de monumente ale poeziei lumii a fost reclădită în expresie românească, cu arama şi bronzul limbii poetice. Poezia originală a Eteei Boeriu este un amestec de cultură poetică italiană pe fondul unui suflet modern neliniştit, romantic. Versurile sale comunică o stare de angoasă poetică modelată de un elan al spiritului în căutarea de absolut.

Din acest grup literar, **Ştefan Augustin Doinaş** s-a afirmat prin reinventarea baladei, nu ca un pandant al poemului, ci ca o altă ipostază a discursului liric pur. Poet al unei trăiri aerate de spirit şi cultură, eseist şi traducător al lui Hölderlin, Mallarmé, Paul Valéry, reîntors apoi la Goethe, Ştefan Augustin Doinaş poartă poezia într-o aventură a cunoaşterii, ca într-o aventură de cultură. Baladele sale sînt expresii ale aventurii poetice în căutarea esenţei adevărului, ale exodului în recunoaştere de insule şi pămînturi neumblate de către poet, ale drumului unui Orfeu coborît pe pămînt, vînător de idealuri şi vînat în această cursă ideală, cum îl arată creaţia lui de la *Cartea mareelor* (1964) la *Ipostaze* (1968) şi *Alter ego* (1970).

Teatrul şi poezia lui **Radu Stanca** sînt un domeniu cu totul aparte, evoluînd între Maeterlinck, Machado şi Garcia Lorca. Poezia sa se aude ca o chemare la regăsire în propriul nostru eu, ca o tulburătoare dramă a jocului între credinţă şi erezie, certitudine şi relativitate.

Actor introspect, cu preţiozitatea expresiei, **Emil Botta** evoluează de la damnatul teatral din *Întunecatul april* (1937) la o lirică a transferurilor dintre scenă şi viaţă, rol şi acţiune, debitîndu-şi contorsionat sau delirant trăirea lirică, ca un fragmentariu dintr-o imaginară piesă (*Versuri*, 1971 ; *Un dor fără saţiu*, 1976).

Eseist, apreciat pentru comentarea unor teme de literatură modernă preluate de la E. Lovinescu şi G. Călinescu, ca poet **Ion Negoiţescu** (n. 1921) caută o expresie hermetizant-intelectualistă.

După N. Labiş, cel care afirmă poezia tînără şi în jurul căruia se va discuta aprins între partizani şi adversari este **Nichita Stănescu** (n. 1933), descins din atelierul modernismului interbelic şi

din proaspeții maeștrii Geo Dumitrescu și Ion Caraion. Limbajul logicii poetice suferă un proces de reevaluare și de reformulare categorică, depășind cu violență tendința de clasicizare și de inertă învîrtire în jurul poeticelor și normativelor academice și administrative. Nichita Stănescu reușește să găsească materiale neconsumate de moderniștii interbelici, ca un I. Vinea, Sașa Pană, Ștefan Roll, Aurel Baranga și îndeosebi Urmuz, inventînd o expresie modernă nouă. El va crea o poetică a tinerei generații, reconexînd revoluția suprarealistă la o revoluție a structurilor postbelice. Nichita Stănescu a îmbogățit experiența poeziei noastre moderne cu un fond de gîndire lirică nouă, umplînd de multe ori golurile experimentului formal cu un conținut de ideație vibrantă. Poetul are febra unei continue mutări, inventînd ceea ce s-a inventat de la început, întrebîndu-se de tot ceea ce poetul s-a întrebat de la început, cu uimirea, naivitatea și fascinația primului explorator și descins în lumina conștiinței și în mijlocul universului.

Fiorul contemplativ se transmite într-o aparentă prozaizare a frazei lirice, coborînd pînă la comunicarea elementară și la linearitatea discursului. Dar Nichita Stănescu, în ciuda unei atitudini anticalofile și antididactice, rămîne un liric prin excelență, cu o mare forță de iradiere a emoției și a trăirii. Poetul celor *11 Elegii* (1966), al înaltei *Laus Ptolemaei* (1968), al *Alfei* (1967) este unul dintre candizii și cei mai devotați slujitori ai condiției Poeziei. Ritmul său poate șoca, motivarea e tulburată de o anume terminologie filozofică ad-hoc, naivă prin prețiozitatea poetică, dar constant este fluidul de lirism modern, de concentrare a emoției. Poemul modern, ca stare de invocare și de oficiere a unei sacralități prin artă, are o anumită solemnitate, chiar dacă este de multe ori disimulată. Oricît de incoerent pare mesajul, și oricît de insolit este, poetul „se roagă", „în cuvinte ciudate", crede adică în mesajul poeziei. Fidel sau iconoclast, Nichita Stănescu păstrează poeziei, în ciuda aparenței, *Verbul* său de ritual al sufletului uman. Această ceremonie, reinventată cu mijloacele oferite de școala poetică modernistă, de regia și de credo-ul de viață modern, dinlăuntrul poeziei și pentru poezie, ca trăire și ideal, reface actului poetic o demnitate mult timp compromisă. Nichita Stănescu are credința în *Cuvînt* — „mă sprijin numai pe cuvinte" —, pentru că la el *Cuvîntul* este însăși poezia. Prin vers, el revine la originar și la esență. Lauda sa mare este, în fond, adusă Logosului, cu care se joacă ca un copil, din prea mare dragoste.

După 1960 răsar în generația tînără numele unor constelații de poeți care creează o stare de mare poezie în contextul dezvoltării literaturii noastre contemporane. Fenomenul liric se diversifică,

Scanned with OKEN Scanner

amplitudinea mesajului poetic creşte. Se intra într-o altă vîrstă a poeziei româneşti. Era o generaţie nouă care contesta o anume poezie, dar nu poezia, o anume viziune poetică, statică, exterioară, îmbătrînită în vechi veşminte şi adormită în vechi balsamuri, nu poezia vizionară, ca avantpost al gîndirii şi sensibilităţii omului modern.

Parodiile (*Singur printre poeţi* — 1963) lui **Marin Sorescu** (n. 1936) provoacă un prim şoc anticonvenţional. Poezia trebuia, pentru a se reînnoi, să se salveze, rupîndu-se de poetizarea poeziei. Marin Sorescu a fost comparat cu Jacques Prévert. Comparaţia nu minimalizează pe nici unul dintre ei. Demistificarea poeziei începea la Marin Sorescu cu afirmarea primatului lucidităţii. El deţine o retorică a antiretoricului, un lirism al paradoxurilor. *Poemele* (1965) sale sînt antilieduri moderne. El e spectatorul propriului său rol, în acelaşi timp tragic şi bufon, cu o sarcastică replică la aparenţă şi la jocul sentimentalizat. Este un moralist liric, operînd cu inteligenţă asupra faptului liric. El, poetul, trăieşte cu conştiinţa voalat demiurgică educată la şcoala scepticilor moderni. Avînd un spaţiu de tipul aceluia al lui Dali, Marin Sorescu zideşte cu versuri la Turnul Babel, rîzînd în neputinţa de a cuprinde Himera. Poezia sa pare mai mult gîndită decît trăită cu sufletul, ca o stare de viaţă. Poetul nu mai „cîntă", ci îşi trăieşte emoţiile. Poezia este la îndemînă oriunde. O nouă formă de autocenzură se va impune de îndată, veghind la supravegherea atentă şi epurarea oricărei tentaţii a vechii atitudini poetice. Poezia devine un recitativ sincopat în care imaginea trebuie realizată prin depoetizarea realului poetic. Limbajul este obişnuit, colocvial, nu limbajul-convenţie literară. Poemele lui Marin Sorescu descopereau epicentre de mare iradiere în locuri pînă la el aride şi străine poeziei. Luînd şi partea sa de moştenire de la moderniştii interbelici : atitudinea anti-lirică, ironia şi introspecţia, Marin Sorescu trage în ţeapă poezia-producţie, poezia lustruită şi parfumată. Este un artizan al *antipoeziei*. Poetul „umblă" printre poeţi, vizitînd muzee în care nu ar vrea să expună, consultînd cărţi pe care nu ar vrea să le scrie. Spiritul poetic trebuie să lase poezia aşa cum o captează din şuvoiul existenţial. Pentru Marin Sorescu poezia este o emanaţie a spiritului, nu poezia spiritului. Calamburul şi anecdoticul sînt inerente poeziei lui Sorescu. Poezia nu mai este o himeră, ci o Dulcinee care l-a trezit din iluzie pe Don Quijote, rîzînd singur de nebunia lui, plîngînd că nu mai are la ce visa.

Din apropierea lui Nichita Stănescu se remarcaseră poeţi de generaţie ca **Cezar Baltag** (n. 1937) şi **Grigore Hagiu** (n. 1933), identificabili prin nuanţa de lirism şi printr-o putere de disimulare

a aventurii în preajma conducătorului lor de zbor. Era, într-un anume fel, cercul literar de la *Gazeta literară*.

Venirea lui Eugen Barbu la revista *Luceafărul* în 1961 a însemnat declanșarea unei mișcări poetice diversificate pe stiluri și personalități. În jurul acestei reviste, pînă prin 1968—1969, s-au dat bătăliile literare ale vremii. Debuturile și încurajările s-au produs în *Luceafărul*. Cenaclul revistei, cronicile entuziaste, paginile întregi de poezie impun poet după poet, chiar dacă unii dintre ei debutaseră aiurea. Lansarea lor în conștiința publică va depinde de această revistă. Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Ileana Mălăncioiu, Constanța Buzea, Adrian Păunescu, Ana Blandiana etc. polarizează în jurul *Luceafărului* energiile lor creatoare.

Venind din Transilvania, **Ioan Alexandru** (n. 1941) aduce cu el o poezie a pămîntului, a satului cuprins de o boare metafizică. De la *Cum să vă spun* (1964) și *Viața deocamdată* (1965) pînă la *Imnele bucuriei* (1973) și *Imnele Transilvaniei* (1976), lirica sa va evolua spre un moment imnic, de cîntări și de slave, inspirat fiind de poezia risorgimentală românească din secolul trecut, de poezia romantică, ca și de imnica bizantină a lui Roman Melodul. Elanul cîntecului de țară unește în el elanul adorației din cîntările sacre. Poezia sa de „cult" servește cultului patriei, al locului în care el are revelația, prin nașterea și ființa sa, a absolutului. Ioan Alexandru se închină la altarul patriei, acolo unde mama este maica domnului și unde raiul este totuna cu spațiul carpatin și cu plaiul transilvan.

Dedicîndu-se unei poezii a sentimentalității feminine filtrate printr-o emotivitate purificată, **Ana Blandiana** (n. 1942) cultivă, mai cu seamă în primele volume, *Persoana întîia plural* (1964) și *Călcîiul vulnerabil* (1967), o poezie a freneziei vitaliste, încărcată de acorduri și palori melancolice. Ea trăiește din jocurile de ape pe oglinda timpului și din spectrele multicolore și dizolvante ale anotimpurilor.

Discursul poeziei Anei Blandiana are un ritm de menuet într-un salon de secol XX. Versurile sale au farmecul etern al poeziei clasice feminine. Cîntecul său nu este însă al unor frumoase curți și castele părăsite. El vine de la sirene și de la marea Sapho.

La polul opus, **Constanța Buzea** (n. 1941) reinterpretează poezia universului casnic, a interiorului de familie și a căminului. Poezia sa are o notă de atașată confesiune maternă, de discreție și de căldură a sentimentelor. Delicatețea și sensibilitatea sa de echilibru clasic se pliază pe o natură poetică stenică, care are resurse să depășească o condiție dată. Universul său matern se privește ca

un cîntec de început al Terrei. Poeta are conştiinţa mitică de *mater*, cu precădere în poezia din *Coline* (1970).

Obsedată de un univers al satului muntenesc, **Ileana Mălăncioiu** (n. 1940) rămîne în vraja halucinantă a unei lumi străvechi, în care mişcările şi comportamentele au dîre de lumină cerească şi de însemne stranii (*Pasărea tăiată*, 1967). Poezia sa va evolua către un univers al însingurării şi al rememorării, întrebîndu-se ca o Salomee închisă în sine ca într-un castel părăsit, în care a fost condamnată pe viaţă. Ileana Mălăncioiu are o poezie gravă de impact cu destinul său. Reluările şi „repetiţiile" din unele cicluri nu reprezintă o chestiune de criză obsesivă de tematică, ci de stăruire lîngă acelaşi zid al plîngerii. Rareori s-a scris o astfel de poezie feminină în care Eros să fie destin, act magic.

Într-o poezie de angajare politică declarată, pentru a putea fi recitată şi spusă „în gura mare", se afirmă constant **Adrian Păunescu** (n. 1943). Este o lirică de atitudine directă, răspunzînd în gradul cel mai propice postulatelor vremii actuale. **Modul de a** face poezie al lui Adrian Păunescu aminteşte de seria de poeţi de tipul lui Maiakovski, în plină ofensivă. El rupe şi aruncă versurile ca pe stropi şi aşchii de fontă. În locul turnului de fildeş, el şi-a construit un podium de miting. Poetul scrutează prezentul, umblă, judecă, clamează, agită şi se agită, emite adevăruri pe care le repetă, pentru ca şi alţii să i le înveţe. Poezia lui Adrian Păunescu se debitează la o veşnică adunare publică. Ea este făcută pentru a deveni bun de consum. Pentru poet, politicul este o atitudine, o constantă, un fel de a fi în orice moment. Poezia de acest tip este omniprezentă.

Dintre noii sosiţi cu har în cîmpul poeziei se remarcă un **Daniel Turcea** (1945—1979), poet al unei candori sacrale (*Epifania*, 1978) ; **Mircea Dinescu** (n. 1950), afirmat de la debut cu o poezie a „transmisiunii directe", teribilistă, şocantă, negativistă, adică nesupusă şi neumilă înaintea umbrelor şi miturilor, ca o nouă aventură a tinereţii lui Orfeu (*Elegii de cînd eram mai tînăr*, 1973 ; *Proprietarul de poduri*, 1976 ; *La dispoziţia dumneavoastră*, 1979) ; **Mihai Ursachi** (n. 1941), poet sigur pe unelte, temerar în acţiune, cu un simţ rar pentru înregistrarea emoţiei (*Poezii*, 1972 ; *Diotima*, 1975). Un alt deceniu al poeziei româneşti contemporane este în curs să se definească şi să definească un moment nou al afirmării inedite în nesfîrşitul cîmp al fenomenului liric românesc în acest secol.

Proza română contemporană a parcurs cîteva vîrste distincte după 1944 şi pînă astăzi. Aproximativ un deceniu şi mai bine, efortul creării unui roman documentar al prezentului a eşuat din

cauza rigorilor și *parti-pris*-urilor unei estetici dogmatice. Primatul în această fază a prozei l-a deținut romanul istoric „de epocă", al evocării din perspectiva ideologică contemporană, roman privind lumea societății românești dinaintea ultimului război mondial. De o parte o lume a istoriei care se construiește prin lupte, de altă parte o lume căreia i se împotriveau legile istoriei. Se remarcă, adevărate reușite ale primului deceniu postbelic, romanul *Nicoară Potcoavă* (1952) de Mihail Sadoveanu și romanul neterminat *Un om între oameni* (1957) de Camil Petrescu, reconstituiri de epoci istorice diferite, dominate de o interpretare materialistă privind rolul personalității și al maselor în istorie. După o suită de romane istorice, capodopere ale genului *(Zodia cancerului sau Vremea Ducăi Vodă* — 1929 ; *Frații Jderi* — 1935—1942), de mari poeme și balade *(Baltagul* — 1930, *Hanul Ancuței* — 1928), în care timpul, omul și locul se contopesc într-o unitate de viață, în care reconstituirea devine un muzeu viu al istoriei unui popor, iar istoria este trăită ca vîrstă de aur, **Mihail Sadoveanu** își relua romanul de tinerețe *Șoimii* (1904), rescriindu-l într-o gamă gravă și ca o sinteză a experienței sale literare, proiectînd în luminile misterioase ale mitului reluata temă a vieții voievodului, tratată epopeic, cu densitate de substanță artistică. Celelalte romane ale lui Mihail Sadoveanu de după 1944 și inspirate din prezent, ca *Păuna mică* (1948) și *Mitrea Cocor* (1949), de exemplu, rămîn, în ciuda voinței scriitorului, idilizante și naive, fără semnificație pe lista de aur a marii sale opere.

Romancierul de modalitate proustiană, poetul care „văzuse idei" și dramaturgul care lăsase un teatru de factură intelectuală ca dezbatere pentru autenticul trăirii, **Camil Petrescu,** a scris *Un om între oameni,* replică dată operei sale dramatice, *Danton.* Figura lui N. Bălcescu, personajul de bază al romanului — inițial și al unei piese de teatru cu același nume (1948) —, dă înțelegerii istoriei interpretarea marxistă a autorului. Pentru Camil Petrescu romanul istoric este la antipodul romanului-ficțiune. Documentul și informația de arhivă aparțineau egal istoriei și literaturii. Ca și în drama *Danton,* drama vieții lui Bălcescu din romanul *Un om între oameni* era o dispută *cu* și *pentru* timpul istoric, în care certitudinea aparține actului de conștiință a eroului și pentru care viața era o implantare de ideal uman, iar moartea o transfigurare. Bălcescu este un erou activ, depășindu-și condiția sa, un apostol al idealurilor de bine pentru poporul său și un sacrificat. Ca și Danton, Bălcescu este *un om* și nu un singur om, unicul. Poporul deține harul providențial de a-l naște și de a-l încorona pe un fiu al său. Pe fundalul istoriei românești care premerge și înfăptuiește

Scanned with OKEN Scanner

revoluţia de la 1848, Bălcescu trece cu figura unui Lazăr, un erou demitizat, un om viu, providenţial prin vocaţia sa micheletistă, un messianic şi un carbonar, un tribun al poporului nostru.

Romanului istoric prin excelenţă i se dă replica printr-un roman al istoriei apropiate de noi, precursoare a istoriei contemporane. Pe formula romanului panoramic şi analitic modern, în care observaţia romanescă se confundă cu eseul, **G. Călinescu** a creat două opere, înrudite prin destinul personajelor : *Bietul Ioanide* (1953) şi *Scrinul negru* (1960). Înclinaţia scriitorului pentru romanul enciclopedic uman de tip balzacian se unea cu cea pentru romanul de tip analitic flaubertian, într-o sinteză de formulă clasică reînviorată de întreaga sa cultură modernă. Ambele romane sînt cronica unei lumi înainte şi după prăbuşirea sa istorică, dominînd istoria mai întîi, apoi fiind dominată de ea. Singulară şi singuratecă, titanică şi apolinică apare figura personajului cheie al romanelor, arhitectul Ioanide, din stirpea spiritelor Renaşterii şi care trăieşte în nostalgia împlinirii umane prin creaţie arhitecturală în epoca modernă. El aspiră a fi un Michelangelo, căruia nu i s-ar permite să construiască domuri şi cupole pentru cetatea umană. În jurul geniului forfoteşte o specie românească de *mondo cane*. Intelectuali, aristocraţie şi burghezie, vlăstare şi progenituri crude ale înaltei societăţi, trăiesc ultimul deceniu dinaintea războiului ca pe un *Titanic* al istoriei, ignorînd istoria şi prezentul. Mişcarea politică de dreapta pare o simplă criză de generaţie şi adaptare. Ioanide se retrage tot mai mult în idealul său artistic, ignorînd şi el prezentul, combătîndu-l cu idealul său umanist, înălţîndu-şi imaginarele monumente în Bucureşti. Uraganul istoriei nu apleacă însă numai iarba, ci scoate din rădăcini şi stejarii cei mai falnici. Ioanide plăteşte tribut vremii prin pierderea copiilor săi. În *Scrinul negru* — care reia acţiunea după 1944, lumea derivei istorice şi pe care o refuză noua orînduire —, G. Călinescu a realizat una dintre cele mai dramatice imagini ale alienării istorice a aristocraţiei româneşti. E o agonie duioasă şi cinică, în care donquijotismul şi coşmarul, spaima şi bravura, snobismul şi compromisul se amestecă într-o existenţă condamnată. Geniul reînvie fascinat de idealul umanist, care îi dă spaţiu şi orizont. *Scrinul negru* este contemporanul, pe meridiane istorice diferite, al *Ghepardului* lui Lampedusa. Eroul este acum geniul, expresia sublimă a colectivităţii. Arhitectul Ioanide, ca orice creator, dă istoriei durată prin seria monumentelor, prin creaţie, singura care poate certifica un sens mare al prezentului.

La antipodul romanului intelectual şi al mediilor sociale „de elită", romanul realist ţărănesc, atît de strălucit reprezentat pînă

în 1944, realizează și el un fel de roman istoric țărănesc, prezentînd, în optica noii filozofii, lumea satelor în condițiile exploatării și ale relațiilor de producție feudalo-capitaliste. În 1952 apare romanul *Desculț* al publicistului, poetului și romancierului **Zaharia Stancu** și în 1955 romanul *Morometii* al prozatorului **Marin Preda** (n. 1922). *Desculț* este o povestire foarte modernă ca dinamică și artă a dialogului și a narațiunii, excelînd printr-o repetiție și reluare a motivelor, ca modalitate de fixare a amintirii ca un veșnic *memento*. Zaharia Stancu îmbină romanul realist clasic cu neorealismul tonifiant al interpretărilor marxiste, alternînd evocarea lirică și sentimentală cu pamfletul violent și dur. Cu *Desculț*, romanul satului românesc dinainte de 1944 se organizează ca un spațiu regăsit și reconstituit din impulsurile în lanț ale memoriei eroului Darie. Timp de două decenii, Zaharia Stancu va continua biografia lui Darie într-un roman fluviu, în care fiecare volum avea o anume independență artistică și o autoritate de sine.

Morometii a fost și a rămas un roman de excepție. Marin Preda rupea cu toată tradiția romanului țărănesc de pînă la el. Era învechit romanul rural într-o vreme a dominării romanului modern citadin ? Nu ! Marin Preda are intuiția uneia dintre direcțiile noi ale romanului occidental, al străinului și înstrăinării ființei umane. Familia țăranului Ilie Moromete dintr-un sat din cîmpia Dunării nu-și mai află rostul, echilibrul relațiilor patriarhale și al legii pămîntului. Bătrînul țăran muntean este atins de o boală a înstrăinării în lumea sa și a epocii sale. Timpul nu mai este al său și nici el nu mai este al timpului acela. Moromete este *străinul* lumii satului nostru. Un îngîndurat, reflexiv, ironic, inteligent, guraliv și tăcut, încolțit de o societate ale cărei instituții sînt făcute să-l doboare, prizonier al unui sistem de cercuri, Moromete are conștiința neputinței sale de a se elibera, de a fi liber. Romanul realist rural în acel moment al creării *Morometilor* devenea un roman al cazului de conștiință, al rupturii și al mișcării într-un gol istoric. Eroul gîndește dramatic subt o aparență de bonomie mucalită, dar nu cunoaște sentimentul de aventură absurdă. Drama lui este existențialistă, nu un fenomen de criză. Alienarea ca efect al crizei sociale, economice și politice înalță această dramă la punctul limită. Marin Preda nu aduce în literatură un erou bolnav, ci un îmbolnăvit de impactul lumii țărănești cu istoria. Satul cel vechi era în agonie. Deși n-avea să rămînă exclusiv un scriitor al mediilor rurale (vezi *Risipitorii*, 1962 ; *Delirul*, 1975), *opera* lui Marin Preda va aparține întotdeauna lumii Morometilor pămîntului.

O altă direcție de explorare a romanului era oferită de periferie, de tîrg și provincie, de mediile obscure, de lumpenproletariat, lume condamnată a trăi dincolo de „barieră". **Eugen Barbu** (n. 1924) publică în 1957 romanul *Groapa*. Se scrisese pînă la război o întreagă literatură a „oropsiților și obiditilor", a marginii societății, dar *Groapa* era romanul gorkian modern al periferiei bucureștene, al mlaștinii în care se înecă virtuți și din care se salvează conștiințe. Eugen Barbu este un scriitor cu simțul cuvîntului pitoresc, un cunoscător magistral al acestei lumi din care el provine și biografic. Romanul social-politic este prin *Groapa* o pledoarie artistică pentru recuperarea unei lumi degradate istoricește și socialmente, a unor aparente „suflete moarte". Eugen Barbu are o lume a mărunților meseriași, a muncilor „minore", a delincvenților notorii și a slugilor, a prostituatelor, a unei faune sociale cu iz oriental, în care mizeria, corupția este o stare malignă. Dar *Groapa* prefigurează și un con de vulcan care va zgudui la apropiata zi de apoi — lumea. Scriitorul, în reportajele, nuvelele, romanele și chiar în unele scenarii de film, va reveni asupra acestui mediu predilect, a acestor bolgii blestemate în care însă mizeria nu a înăbușit omenia și sărăcia nu a șters bunătatea și sensibilitatea umană.

Ca proză a imediatului istoric în deceniul al șaselea se remarcau atunci cele două romane ale lui **Titus Popovici** (n. 1930) : *Streinul* (1955) și *Setea* (1958), aplicate tematic perimetrelor sociale și politice din Transilvania ante și postbelică.

După un debut sub semnul autenticității talentului său de prozator *(Straniul paradis,* 1942), **Laurențiu Fulga** (n. 1916) trece printr-o vîrstă a proiectelor romanești gigantice, maturizată în romanul de confruntare și de problematizare a stării de război tradusă în planul uman intim : *Alexandra și Infernul* (1966) ; *Moartea lui Orfeu* (1970), operă de un tragism patetic, tratează, într-un caz-limită, sensul existențial uman.

Se cultivă în acel deceniu reportajul literar ca documentar și document. De multe ori rivalizează cu creația însăși în domeniul prozei. În primul rînd dau exemplul contactului simpatetic cu realitatea vechi reporteri și publiciști ca Geo Bogza, F. Brunea-Fox, M. R. Paraschivescu, **George Macovescu** (n. 1913), afirmat și ca eseist *(Gheorghe Lazăr,* 1973 ; *Vîrstele timpului,* 1977), apoi vin scriitorii tineri dedicați acestui gen gazetăresc : Paul Anghel, Pop Simion, Ștefan Bănulescu etc.

Mai fiecare scriitor se credea sau se voia atunci un reporter, pentru a dovedi „trăirea" sa în contemporaneitatea țării. S-a făcut o industrie a reportajului, din care însă timpul selectează ceea ce

a reușit atît ca document cît și ca expresie literară. Cronicile șantierelor, ale hidrocentralelor și ale platformelor industriale aveau un procent prea redus de realitate aidoma, totul îmbăindu-se în apele calde ale idilismului și ale bucolicului.

Deși tipărite cu un deceniu mai tîrziu, totuși nuvelele lui **V. Voiculescu** și romanul său postum *Zahei orbul* (1970), fiind creații ale anilor 1950, reprezintă tot potențialul valoric al prozei românești a acelor ani. Proza lui V. Voiculescu a fost o revelație a conștiinței noastre artistice. Ca și în nuvelele lui Mircea Eliade : *La țigănci*, în proza lui V. Voiculescu se face o trecere substanțială la o proză modernă a unei tematici mitice și a unui univers mitic-arhaic.

Nuvelele lui V. Voiculescu relevează o realitate mitică vie, în care fenomenalul aparține unei filozofii vechi a începuturilor și permanențelor noastre. Lumea mitică a lui V. Voiculescu este aceea a unui spațiu ancestral al nostru. Aventura vine dinspre mit și are o finalitate mitică. S-a vorbit despre fantasticul în proza lui V. Voiculescu, deși mitul și lumea sa implică o reprezentare fantastică. Pentru V. Voiculescu, miticul nu este o modalitate literară, un procedeu, ci o realitate, o formă de viață, un stil. Proza sa este singulară în peisajul prozei europene postbelice. Personajul său se salvează de la alienare și de la angoasa personajului occidental pentru că el nu s-a înstrăinat de el însuși. Aventura sa nu este pentru a se confrunta, ci pentru a perpetua mitul ca destin uman. El nu s-a alienat, pentru că nu s-a rupt de matricea sa spirituală adîncă. O cultură mitică, o filozofie și înțelepciune mitică, un spațiu al expoziției nemăsurate de realuri folclorice străvechi fac din universul prozei lui V. Voiculescu un spațiu literar din care iradiază în afara societății de consum și a civilizației tehnice o eternitate a sufletului uman egală cu aceea a naturii.

Romanul *Zahei orbul* este romanul aventurii cunoașterii prin revelație, al unui Iov care se înalță prin suferințele sale. Într-un cadru ce ține de istorie și de legendă, dintr-o lume a păcatului și a damnațiunii prin mizerie și declasare datorată exploatării, Zahei, o figură goliardică de hoț și haiduc, descins pe undeva și din universul lui Panait Istrati, de vagabond al porturilor dunărene, cerșetor și neputincios ca un copil, crede în mîntuirea sa. *Zahei orbul* este romanul speranței prin încrederea în puterea speranței, al unui calvar al salvării și al reintegrării sufletești. Anonim, el caută dincolo de el, dincolo de *Dunăre*, ca dincolo de limită, în credința sa, locul în care sufletul său va fi îndumnezeit. Zahei este un apostol readus din pierzanie, un om redobîndit prin puterea ridicată din adîncurile omenești ale eului său.

Scanned with OKEN Scanner

În deceniul al şaptelea se afirma propriu-zis generaţia tînără de prozatori, „noul val" care explorează independent universul social contemporan, cu mutaţiile sufleteşti survenite după restructurările în infrastructură. Se recomandă astfel nuvelele şi schiţele lui **Nicolae Velea** (n. 1936), scriitor de penetraţie analitică, folosind disponibilitatea sufletească a personajelor sale ţărăneşti. Proza sa, mult discutată în epocă, căuta mobilul adînc al disoluţiei vechilor mentalităţi rurale, într-o dezinhibare şi descătuşare a individului de un complex de oprimări ale eului. Cu Nicolae Velea, proza românească polarizează în jurul *dramei umane* a mutaţiilor sociale, conflictelor interioare şi rupturilor de destine.

Desfăşurată într-o panoramă lexicală cromatică luxuriantă, specifică lumii cîmpiei şi bălţii dunărene *(Îngerul a strigat* — 1968), drama mutaţiilor de viaţă de la realitatea seculară la una abia înjghebată, precum aceea a colectivizării pămînturilor, cu mari repercusiuni în conştiinţă, este prezentată de **Fănuş Neagu** (n. 1932) într-un spirit fascinat de aspectele pitoreşti ale vieţii şi într-o manieră lirică de bună calitate artistică, amintind de proza lui Panait Istrati.

Ultimul său roman, *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe* (1976), se situează în descendenţa *Crailor de Curtea Veche* ai lui Mateiu Caragiale, sub raportul rafinatei stilizări a limbajului.

Paralel, **Ştefan Bănulescu** (n. 1929), prin volumul său de nuvele *Iarna bărbaţilor* (1965), fără a fi putut cunoaşte proza inedită a lui V. Voiculescu, cultiva o scriitură modernă a spaţiului rural — tot dunărean —, a unui fantastic al spiritului pămîntului şi în care emană, ca o forţă lăuntrică, spiritul unei *Gee* carpatine. Nuvelele sale sînt poeme ale pămîntului, invocaţii procesionale, un fel de mistere cu vechime tracică, prin care mutaţiile sufleteşti contemporane par reaşezări mai temeinice pe o spirală a dialecticii interioare.

Înspirate în oarecare măsură de proza lui Faulkner apar nuvelele şi romanele lui **D. R. Popescu** (n. 1935), scriitor prolific, dramaturg şi publicist. Evoluţia sa va fi de la o notaţie a anecdoticului baroc şi a bavardajului comico-dramatic la o proză a unui univers zguduit de seisme în conştiinţă. Romanele *F.* (1969) şi *Vînătoarea regală* (1973) sînt operele sale notabile. Romanul politic ia o dimensiune nouă. Drama eroului şi a eroilor este drama unor erori istorice. Actualitatea romancierului rezultă din angajarea sa în apărarea demnităţii umane împotriva oricăror malformaţii spirituale, universuri goyeşti şi de coşmar kafkian. Romancierul este înzestrat cu o vervă imaginativă şi asociativă care ţine

Scanned with OKEN Scanner

de tradiția și de harul povestitorilor munteni, cu un remarcabil suflu romanesc și cu un simț adînc al realului vieții.

La antipodul lui D. R. Popescu se afirmă un alt prozator, **Ion Lăncrănjan** (n. 1928). Masivul său roman *Cordovanii* (1963, ed. rev. 1967), conceput ca o piramidă a istoriei satului contemporan, evoluează în tradiția prozei clasice a lui Liviu Rebreanu și îndeosebi a lui Pavel Dan. Ion Lăncrănjan are o viziune monumentală asupra romanului contemporan ca document de viață a prezentului, cronică istorică a sa. *Caloianul* (1975) este un rechizitoriu absolut al trecutului postbelic, cu tot ceea ce era minciună, improvizație, mascare și alterare de fond uman. Cartea este un proces făcut „proceselor", o deconspirare a ceea ce a fost conspirație împotriva adevărului istoric. Ion Lăncrănjan nu contestă istoria unui timp, ci istoria ca mască, principiile deviate în formule stereotipe.

În timp ce Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu își continuă, în principal, romanele în serii și cicluri, tinerii realizează o adevărată resurecție a prozei românești ; experimentînd procedee și modalități moderne, explorînd curajos alte „teritorii" ale existenței umane, conceptul de romanesc suferă o reinterpretare de conținut și de înțeles artistic. Observația se strămută în planul trăirii interioare și al introspecției. Este cultivat cu succes romanul psihologic social, afirmîndu-se cu o mare vigoare romanul reconstituirilor și al analizelor de structură în conștiința oamenilor. Apare și o proză a tehnicii suprarealiste, a trăirii decorsetate de convenții, a unui univers clădit în absolut. Se trece și la o producție a romanului de science-fiction, a romanului fantastic, polițist etc. (**Ion Hobana** (n. 1931), **Haralamb Zincă** (n. 1923), **Horia Aramă** (n. 1930), **Norman Manea** (n. 1936) etc.), precum și la romanul aventurilor juvenile (**Radu Tudoran** (n. 1910), **Mircea Sîntimbreanu** (n. 1926). **Constantin Chiriță** (n. 1925). Proza deceniului șapte și din jurul anului 1970 devine un act de conștiință acută și responsabilă a prezentului. Realitatea este relevată dinlăuntrul ei, prin sondaje de adîncime în destinele eroilor. Romanul caută să pătrundă în mecanismele intime ale comportamentului uman, în amestecul de medii sociale și de mentalități, în procesele de flux și reflux ale vieții.

Un rol pregnant au romanul-experiment, romanul-document și romanul politic. Două debuturi, unul al lui **N. Breban** (n. 1934) și altul al lui **Al. Ivasiuc** (1933—1977), cu romanele *Francisca* (1965) și, respectiv, *Vestibul* (1967), angajau scrisul în lupta pentru o demistificare tematică a literaturii. Ulterior, romanele lor vor impulsiona dezvoltarea unui roman de pledoarie pentru o trăire prezentă, realizată în zona unei libertăți înțelese ca realitate fi-

Scanned with OKEN Scanner

rească a eroului. Al. Ivasiuc va lăsa un roman al avînturilor lucide, nutrit de problematica intelectualului contemporan, care susţine edificiile narative şi în *Interval* (1968) şi în *Păsările* (1970).

Tot în aceeaşi linie s-ar putea înscrie epica conectată istoriei contemporane : **Francisc Păcurariu** (n. 1920) (*Labirint* — 1974) ; **Constantin Ţoiu** (n. 1923) (*Galeria cu viţă sălbatică* — 1976) ; **Dinu Săraru** (n. 1932) (*Nişte ţărani* — 1974) ; **George Bălăiţă** (n. 1935), scriitor cu disponibilităţi multiple, folosind practicile modernismului în re-facerea unei realităţi problematice pînă la dramă şi absurd (*Conversînd despre Ionescu* — 1965 ; *Lumea în două zile* — 1975) sau **Virgil Duda** (n. 1939), care reia romanul tematic şi de analiză din seria clasică, vizînd înălţările şi coborîrile de destine în mediile industriale, provinciale şi intelectuale (*Catedrala* — 1969 ; *Ancheta-torul apatic* — 1972 ; *Deruta* — 1973 ; *Al doilea personaj* — 1976).

O notă aparte face creaţia eseistului **Mircea Horia Simionescu** (n. 1928), autor de antiromane, colaje de gînduri, caricaturi ale unor scheme, pantomimă pe marile teme, eseuri, monologuri în faţa şi în spatele vieţii, cum sînt acelea cuprinse în *Ingeniosul bine temperat* (1969, vol. I).

Se alătură aici şi proza fantastică de poveste a unei aventuri în căutarea de certitudine şi de confuzie a realului, în spaţii misterioase, a lui **A. E. Baconski** (*Echinoxul nebunilor şi alte povestiri* — 1967).

Replică la romanul istoric documentar şi tradiţional apare romanul *Princepele* (1969) de **Eugen Barbu,** carte de virtuozitate şi de preţiozităţi filologice căutate pentru efecte estetice de gust, de delir al pitorescului orientalo-occidental al societăţii româneşti din secolele trecute. *Princepele* răstoarnă în întregime imaginea baladescă şi festivă voievodală. Principele, coborît din concepţia lui Machiavelli, e hrănit cu toate stricăciunile lumii Orientului şi Occidentului, posedînd o artă perversă de a domni şi de a trăi. Eugen Barbu a gîndit acţiunea romanului într-un Bucureşti în care ciuma şi carnavalul, rafinamentul şi tîlhăria, tîrgul şi cetatea, Bizanţul şi Parisul se amestecă într-un iarmaroc al unei drame şi comedii istorice. *Princepele* este, simbolic, o carte a dramei româneşti, a unei existenţe înşelate pe rînd de o tentaţie sau de alta, cu un final trist, prelungit dincolo de firele acţiunii.

Dintre scriitorii tineri se detaşează prin proza lor lucidă, de pledoarie şi de afirmare a adevărului istoric, **Augustin Buzura** (n. 1938) şi **Sorin Titel** (n. 1935). Romanele lor, *Feţele tăcerii* (1975), *Orgolii* (1977) şi, respectiv, *Lunga călătorie a prizonierului* (1971), sînt mărturii ale patosului şi forţei creatoare a romanului ca dezbatere şi ca prezenţă etică şi politică în prezent. Romanul

Scanned with OKEN Scanner

politic este un roman necesar contemporan. El defalsifică istoria ; curăță de păcate un timp și pe om de un anume timp. Augustin Buzura și Sorin Titel își pun eroii în proces nu cu istoria, ci cu erorile comise în numele istoriei. Romanul românesc se creează la această înaltă tensiune de conștiință și de viață contemporană, confruntîndu-se cu adevărurile profunde, angajat și angajînd conștiințele pentru o renaștere din noi înșine sub semnul unei umanități firești.

În teatru au primat multă vreme reluările din repertoriul clasic, devenit o permanență a stagiunilor (Caragiale, Alecsandri, Delavrancea, Davilla) ; acum se vor impune public piesele lui **M. Sebastian** *(Ultima oră, Jocul de-a vacanța, Steaua fără nume)*, **G. M. Zamfirescu** (1898—1939), cu *Domnișoara Nastasia*, **Victor Ion Popa** (1895—1946) cu *Mușcata din fereastră* și *Tache, Ianche și Cadîr*, comediile lui **Al. Kiriței**escu (1888—1960), *Gaițele* și ale lui **Tudor Mușatescu** (1903—1970), *Titanic Vals, ... Escu.* A intrat în repertoriul național teatrul lui **Lucian Blaga** *(Zamolxe, Cruciada copiilor, Arca lui Noe, Meșterul Manole* și *Anton Pann)* și **Camil Petrescu** *(Act venețian, Jocul ielelor, Mitică Popescu, Danton).* Teatrul lui **Radu Stanca**, mitic și legendar, baladesc și poematic, cu un discurs nou după 1944, împlinește imaginea teatrului românesc în deceniul al șaselea, înlocuind unele piese ocazionale, patetice și schematice, astăzi pe drept uitate și imposibil de amintit. Din perioada anilor 1950 rămâne emoționantă evocarea *Bălcescu* (1948) de Camil Petrescu. Piese despre muncitori și fabrici, precum *Minerii* (1949), *Cetatea de foc* (1950) de **Mihail Davidoglu** (n. 1910), au avut o semnificație sentimental-documentară și fac parte din patetica unui timp istoric. Resimțite ca literatură dramatică nouă ca expresie, dramele lui **Horia Lovinescu** (n. 1917), *Citadela sfărîmată* (1954), *Hanul de la răscruce* (1955), *Febre* (1961), *Moartea unui artist* (1963), s-au impus prin problematica acută a psihologiei contemporane și printr-un patos deosebit al dezbaterii scenice, ale **Luciei Demetrius** (n. 1910), *Trei generații* (1956), *Arborele genealogic* (1957), piese în spirit cehovian aplicat condiției umane postbelice, și cel mai mult — și pe drept — comediile satirice ale lui **Aurel Baranga** (1913—1979), *Mielul turbat* (1953), *Rețeta fericirii sau Despre ceea ce nu se vorbește* (1957), *Opinia publică* (1967), *Fii cuminte, Cristofor* (1964) etc., piese de rezistență la public, audiate în permanență, scrise cu vervă inteligentă și cu simț artistic intrinsec, comentînd, în nota teatrului spumos bulevardier, situații, tare și malformații caracterologice contemporane. Aurel Baranga era un meșteșugar iscusit al comediei de replici și al mobilității dialogului. Drama vieții contemporane, confruntarea subiectelor din ac-

tualitate şi prezentul luat ca dezbatere etică şi umană pe scenă se remarcă în creaţia lui **Paul Everac** (n. 1924), îndeosebi în *Ferestre deschise* (1959) ; *Patimi* (1967) ; *Camera de dincolo* (1970) ; **Marin Preda,** cu unica sa piesă *Martin Bormann* (1966) ; **Cornel Leu (n. 1932),** cu drama *Femeia fericită* (1974).

În domeniul teatrului de comedie şi al operei dramatice bufe se înscriu comediile lui **Ion Băieşu** (n. 1933), satirele dramatice ale lui **Teodor Mazilu** (n. 1930). Teatrul istoric, într-o interpretare nouă, ca lecţii de viaţă a obştii în faţa panoramicului dramatic al trecutului se impune prin *Petru Rareş* (1967) de **Horia Lovinescu**, *Săptămîna patimilor* (1968) de **Paul Anghel** (n. 1931), *Unul din doi : 1601 Capul — 1821 Zodia taurului* (1975) de **Mihnea Gheorghiu,** *A treia ţeapă* (1978) de **Marin Sorescu,** iar pentru epoca postbelică *Puterea şi adevărul* (1973) de **Titus Popovici.**

O inteligenţă dramatică şi o manieră aparte de a trata problemele de viaţă contemporane, folosind sugestia şi scenăria diverselor direcţii ale teatrului occidental într-o mixtură posibilă, dovedeşte romancierul **D. R. Popescu** în *Vis, Piticul în grădina de vară, Aceşti îngeri trişti, Pisica în noaptea Anului nou* etc., piese de patos dramatic, unele avînd tangenţe cu repertoriul teatrului absurd şi existenţialist ; **Ion Coja** (n. 1942), autor al unor piese de autentică substanţă modernă, şarjînd retorica teatrului tradiţional pentru a descoperi fondul pur al dramei *(Balmeş-Talmeş ; Adio, Julieta, adio !).*

Cel mai discutat şi controversat însă în ultimele decenii este teatrul lui **Marin Sorescu.** Piesa de debut, *Iona* (1968), a rămas capodopera sa dramatică şi unul din evenimentele vieţii noastre teatrale. Marin Sorescu răstoarnă cu curaj optica vechiului teatru tradiţional. Antiteatrul său voia să fie un teatru nou, un non-teatru. Marin Sorescu este creatorul unei formule şi viziuni originale despre teatru. Teatrul său este o incifrare de simboluri şi o pledoarie de idei dramatice, nu o ţesătură de conflicte şi intrigi între personaje. Eroul său trăieşte drama metafizică a existenţei, nu drama sa individuală. *Iona* este o piesă de replică şi de răspuns la *En attendant Godot* a lui Samuel Bekett şi la *Le Roi se meurt* a lui Eugen Ionescu. *Iona* provine din aceeaşi plasmă artistică. Eroul luptă pentru a se salva ; are nevoie de semenii săi pentru a supravieţui. În el, fiinţa lui Hamlet şi a lui Faust, Magellan şi Giordano Bruno înfrînge angoasa şi alienarea omului modern. *Iona* era un simbol de teatru nou. Marin Sorescu nu mai scria nici dramă, nici comedie. Iona este luciditatea febrilă, frămîntarea şi neliniştea, întrebarea capitală în faţa destinului. Iona este singur, într-un anume fel, căci el are tovarăşi propria sa conştiinţă şi, în hăul

Scanned with OKEN Scanner

universului, prizonier al primejdiilor și al fatalității, el străjuie ca la un început de lume. Ulterior, *Există nervi* (1968), *Paracliserul* (1969), *Matca* (1974) au confirmat vocația lui Marin Sorescu pentru teatrul modern, făcînd din trăirea dramatică contemporană o dramă a trăirii.

Mari culturali, spirite asociative și integrate atît propriei lor literaturi cît și literaturii române, simbolizînd identificarea într-o comunitate de ideal uman, **Franyó Zoltan** (n. 1887), **Alfred Margul Sperber** (1898—1967), **Oscar Walter Cisek** (1897—1966) apar în această epocă ca personalități ale afirmării reciproce a valorilor. Prietenul lui Liviu Rebreanu, Franyó Zoltan a făcut cunoscute în literatura maghiară opere și capodopere ale literaturii române, începînd și încheind cu traduceri din poezia lui Eminescu, ca un *summum* de frumusețe poetică românească.

Traducerile datorate lui **Kiss Jenö** (n. 1912), scriitor de limbă maghiară, din operele lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Alecsandri, Blaga, A. E. Baconsky și, în mod special, acelea ale baladelor populare românești, îl remarcă ca pe unul dintre cei mai devotați propagatori ai valorilor noastre literare în cîmpul culturii maghiare.

Fenomenul de viață contemporan din Transilvania este cuprins în mari opere ale scriitorilor de limbă maghiară din România. Traduse în românește, ele au relevat publicului nostru același spațiu uman de convietuire seculară, de interpătrundere de destine (**Kós Károly** (1883—1977), cu romanul *Neamul Varju ;* **Jósef Méliusz** (n. 1909) ; **Szemler Ferenc** (n. 1906) ; **Sütö Andras** (n. 1927).

În spațiul limbii germane acest merit i-a revenit lui Alfred Margul Sperber, poet el însuși, traducînd din Eminescu, Arghezi, Al. Philippide, Maria Banuș etc., precum și o primă antologie de literatură folclorică : *Rumänische Volksdichtungen ;* Oscar Walter Cisek a desăvîrșit parcă această dublă integrare în cultura în limba sa maternă, precum și în cultura națională a poporului în mijlocul căruia trăia. Apropiat de mediile germane literare, de Thomas Mann, de pildă, Oscar Walter Cisek se simțea în propria sa familie, fiind prieten cu Ion Pillat ori Lucian Blaga, în cercul revistei „*Gîndirea*". Romancier, el a scris și a publicat în limba germană despre o realitate umană descoperită în această geografie și istorie umană, de la romanul *Tătăroaica* (1929) pînă la romanele dedicate răscoalei lui Horia, Cloșca și Crișan : *Pîrjolul* (1960), reluat și amplificat în *Crișan* și *Horia* (1963). Dar Oscar Walter Cisek a fost în același timp unul dintre cei mai fini interpreți și comentatori ai artei plastice românești. Lui îi aparțin o primă monografie dedicată lui *Theodor Aman* (1932) și considerațiile estetice atît de fine asupra artei populare. Cultura și creația românească erau pentru Oscar

Walter Cisek sursele unei îmbogăţiri de conţinut şi de expresie a artei europene. Participarea sa la dialogul artelor, în limba germană sau română, aducea însă noutatea spiritualităţii în care se născuse şi cu care se hrănise, fără preconcepţii şi inhibări de altă natură.

În planul vieţii culturale şi spirituale, epoca contemporană a fost dominată de personalitatea lui **G. Călinescu,** figură enciclopedică de intelectual, istoric literar, critic, scriitor, eseist şi publicist, care a creat o şcoală de cultură modernă şi un mod de a gîndi asupra culturii. De la N. Iorga încoace, nici o altă personalitate nu a mai avut o asemenea influenţă electrizantă asupra generaţiilor tinere, prin amfiteatrul universitar, conferinţe şi prin scris. Spirit vehement, demitizant, — el este creatorul propriului său mit —, aulic şi tribun, retras ori reporter spectacular, G. Călinescu a fost cea mai fascinantă prezenţă a deceniilor postbelice. Originalitatea sa plină de paradoxuri, imprevizibilă în comportamente, uluitoarea capacitate de a reformula adevărurile şi de a reconstrui pînă la absurd construcţii gigantice ale unei fantazii debordante fac din G. Călinescu, odată cu omul de cultură şi cu creatorul complex, un mare, insolit şi disputat erou literar de epocă.

Din domeniul istoriei şi eseisticii literare se citează monografiile model ale genului : *N. Filimon* (1959), *Grigore Alexandrescu* (1962), *Vasile Alecsandri* (1965), eseul critic *Estetica basmului* (1965), conferinţele despre Dostoievski, Tolstoi, Cehov, Cervantes etc.

Umanistul şi esteticianul **Tudor Vianu** şi-a continuat cariera sa profesorală la catedra de literatură universală şi comparată, dedicîndu-se studiilor de comparatism literar, pe tiparul clasic al disciplinei, accentuînd asupra factorilor de recepţie în fenomenul de circulaţie a literaturii şi de modelare infinită a motivelor şi subiectelor literare. A scris în acest sens *Literatură universală şi literatură naţională* (1956), *Studii de literatură universală şi comparată* (1960 ; 1963). A coordonat un colectiv de specialişti la Institutul de lingvistică din Bucureşti pentru pregătirea *Dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu.* Tudor Viaru a fost unul dintre ctitorii unor discipline de interferenţă, asociind stilistica, critica literară, estetica şi istoria literară într-o expresie nouă şi într-o direcţie nouă de studiu. El a făcut din studiul literaturii universale şi comparate un mijloc de cunoaştere a valorilor naţionale în concertul literaturii universale. Pentru el, literaturile încetează de a fi dominante şi dominate, superioare şi inferioare, ci literaturi care exprimă potenţialuri artistice mai mult sau mai puţin împlinite în funcţie de condiţiile fertile sau sărace oferite de dezvoltarea istorico-politică a fiecărui popor. Comparatismul literar ţinteşte la ideea unei contribuţii la tezaurul artistic al omenirii a tuturor, chiar

Scanned with OKEN Scanner

dacă inegal, nu a unor privilegiați ai istoriei. Opera de comparatist și universalist literar a lui Tudor Vianu este una dintre cele mai nobile îndeletniciri ale umanistului contemporan în slujba idealurilor de fraternizare umană. Valorile culturilor naționale nu se confruntă și nu se neagă reciproc, ci se armonizează într-un ansamblu de bunuri ale geniului uman etern. **Vladimir Streinu,** în scrisul căruia se remarcă gustul, sensibilitatea percepției și pledoaria pentru valoarea estetică, și **Șerban Cioculescu,** cu renumita-i erudiție polemică și vervă gazetărească, îmbogățesc și nuanțează publicistica literară curentă, foiletonul și „breviarul".

O activitate excepțională are **Perpessicius** ca editor al operei lui Eminescu. În presă își desfășoară generoasele sale *jurnale de lector* despre literatura curentă, în care actul critic era transformat într-un adevărat salon literar, în care nimeni nu este refuzat.

Opera sa de onoare rămîne însă aceea de editor a celor șase volume din opera poetului național (primele trei tipărite între 1939—1944 ; ultimele trei, între 1952—1963), cu care a încheiat tipărirea integrală a operei poetice a lui Eminescu, inclusiv culegerile de folclor și prelucrările sale în spiritul literaturii populare. Ediția lui Perpessicius este, prin vastitatea șantierului, prin desfășurările meticuloase ale proceselor de lucru artistic la fiecare poezie în parte, prin reconstituirile arheologice ale unor poeme postume, prin comentarii, una dintre cele mai bune ediții de clasic din cîte se cunosc la noi și aiurea.

În mișcarea culturală postbelică se remarcă printr-o aplicare sensibilă la obiect și prin puterea de disociere teoretică, păstrînd identitatea artistică a operei de artă, **Paul Georgescu** (n. 1923), **G. C. Nicolescu** (1911—1967), **Ov. S. Crohmălniceanu** (n. 1921), **Silvian Iosifescu** (n. 1917) și **Mihail Petroveanu** (1923—1977). Bineînțeles, cu nete deosebiri de factură stilistică, de domeniu și de disponibilitate. Paul Georgescu, critic și romancier, apropiat de Mihai Ralea, prin practicarea eseului și cozeriei intelectuale *(Polivalența necesară,* 1967 ; *Printre cărți, 1973),* dă actului critic o mobilitate intelectuală ; G. C. Nicolescu, cercetător arhivist, pasionat al *Vieții lui V. Alecsandri* (1962 ; 1965) ; Ov. S. Crohmălniceanu, autorul unei istorii a *Literaturii române interbelice* — reevaluare istorico-literară și critică solidă —, al unei exegeze despre *Expresionismul român,* practică o metodă critică sistematică, cu asocieri precise, articulată ca o demonstrație matematică ; Mihail Petroveanu s-a definit prin studiile sale despre poeții interbelici ca făcînd o punte de legătură între impresionismul critic și rigoarea criticii marxiste. Criticul s-a fixat cu predilecție în interiorul operei de artă, de unde a privit microscopic nuanțele și compoziția, desfere-

cînd într-un fel de contemplaţie estetică opera literară într-o sensibilă galerie de frumos pe care ea o ascunde.

Moştenirea critică a lui G. Călinescu se continuă prin critica profesorală şi universitară a istoricului literar **Al. Piru** (n. 1917), autor a mai multor volume de interpretare critică curentă, biograful lui G. Ibrăileanu. Viziunea sa rămîne subsumată criticii lui G. Călinescu şi viziunii acestuia. *O istorie a literaturii române contemporane* pe generaţii este un punct de vedere al lui Al. Piru pentru a cerceta pulsurile şi impulsurile creatoare de la un moment istoric la altul (*Panorama deceniului literar românesc 1910—1950*, 1968). Unul dintre decanii gazetăriei româneşti, **George Ivaşcu** (n. 1911), e autor al unei *Istorii a literaturii române*, I (1969), editor al operei lui Lucian Blaga şi unul dintre inspiraţii publicisticii ultimelor decenii.

Călinescianismul ca viziune proestetică în critica literară va fi reluat cu vigoare în critica tinerei generaţii.

Din mesajul călinescian şi din stilul călinescian **A. Marino** (n. 1921) alege aventura intelectuală de mare desfăşurare. După o exegeză labirintică despre Al. Macedonski (*Viaţa lui Al. Macedonski* — 1966, *Opera lui Al. Macedonski* — 1967), în care analiza scrupuloasă a biografiei se uneşte cu o detectare de literă a fiecărei faţete şi ungher al operei, A. Marino iniţiază un enciclopedic *Dicţionar de idei literare*, I (1973), prin care vrea să compună o istorie ciclopică a mişcării şi metamorfozelor ideilor literare şi a fermenţilor care stimulează creaţia beletristică a unei epoci istorice, comunicarea lor de-a lungul timpului.

Comparatismul literar se instalează solid, devenind o instituţie de cultură, în rîndul disciplinelor umaniste şi universitare. Punctul de vedere al specialiştilor români este al slujirii, prin cultură, a ideii de conlucrare şi de cooperare umană, evidenţiind un tezaur de bunuri spirituale al tuturor popoarelor, aport al fiecărei literaturi naţionale.

Fiecare cultură are o valoare specifică, o notă de specificitate rezultată din sensibilitatea şi gîndirea artistică a poporului respectiv, integrîndu-se nu prin deznaţionalizare, ci dimpotrivă, numai prin caracterul ei net naţional, în marea cultură universală. Teoria „specificului naţional" în promovarea studiilor de literatură comparată înseamnă, implicit, un respect al geniului popoarelor, indiferent de mărime, al capacităţii lor artistice, apte de opere şi de capodopere. După T. Vianu, elevul şi continuatorul său, **Al. Dima** (1905—1979), apoi un alt elev al său, **Zoe Dumitrescu Buşulenga** (n. 1920), precum şi profesorul estetician **Liviu Rusu** (n. 1901), ori profesorul de literatură franceză **N. I. Popa** (n. 1897), autorul unei

Scanned with OKEN Scanner

vechi și bune ediții a lui Gérard de Nerval, ca și **Ovidiu Papadima** (n. 1909), **Constantin Ciopraga** (n. 1916) și **Romul Munteanu** (n. 1926) vor contribui la dezvoltarea acestei discipline de vocație umanistă contemporană. Zoe Dumitrescu-Buşulenga va insista pe tema echivalențelor spirituale și a repotențării unor fenomene de explozie artistică, ca acela al Renașterii, în contexte istorice noi.

Descinzînd tot din școala lui Tudor Vianu, **Edgar Papu** (n. 1908) cultivă actul de cultură ca un act complex spiritual, care invită la meditație și la pătrunderea în semnificația spațiului nostru cultural. Eseurile sale despre Eminescu trec interpretarea valorii poetice în seama valorii filozofice. Sensurile unei opere se conjugă într-un sistem complex de gîndire, de interpretare a universaliilor. Înălțîndu-se cu studiile sale despre protocronism și despre baroc înspre o filozofie a culturii românești, Edgar Papu face în același timp și o sociologie și o antropologie ideatică a spiritului creator. **Constantin Noica** (n. 1909), dincolo de activitatea de logician și istoric al filozofiei, dă interpretări filozofice de o profundă revelație spirituală a faptelor de cultură românească *(Rostirea filozofică românească* — 1970 ; *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii românești* — 1975 ș.a.).

După 1960 încoace diversitatea modalităților și metodelor de cercetare duce la o deosebită dinamizare a vieții literare. Se dezvoltă studiile literare pe baze semiotice, structuraliste ori sociologice. Eseistic, prin publicistică și stabilind un registru al comentariilor pe teme varii, vizînd nu actul critic tradițional, ci un tip de meditație, de cultură și de etică a valorii literare, se afirmă **Ion Negoițescu** (n. 1921), **N. Balotă** (n. 1925) și **Ovidiu Cotruș** (1926—1977).

Eseismul ca modalitate de cultură și de interpretare critică, ca monolog despre fenomenul literar și artistic are interpreții săi în activitatea generală a lui **Petre Pandrea** (1904—1968), **Petru Comarnescu** (1905—1970), **Eugen Schileru** (1916—1968), **Ion Biberi** (n. 1904), **Dinu Pillat** (1921—1975), **Alexandru Paleologu** (n. 1919), **Radu Enescu** (n. 1926), care integrează actul literar unității estetice și filozofice, structurii genetice a unui timp istoric.

Pe o direcție a eseului literar coroborat cu studiul de istorie a artei și cultivat ca o comunicare cu „vocile artei", **Dan Hăulică** (n. 1932) și **Dan Grigorescu** (n. 1931) surprind identificări de constelații și de puncte solare în universul uman modern.

Poeți ei înșiși la vîrsta începuturilor lor literare, oameni de cultură, universitari precum **Alexandru Balaci** (n. 1916), **Ion Frunzetti** (n. 1918), **Mihnea Gheorghiu** (n. 1919) difuzează capodopere literare universale fie prin traduceri, fie prin lucrări de eseistică

Scanned with OKEN Scanner

istorico-literară. Monografii și traduceri din Shakespeare de Mihnea Gheorghiu, din Dante, Petrarca, Machiavelli de Alexandru Balaci, din Cervantes de Ion Frunzetti intră în actele de semnificație ale unei epoci literare. În această sferă bogată a traducerilor din literatura străină activează personalități de fină cultură precum **Tașcu Gheorghiu** (n. 1910), cu tălmăciri din Desnos, Lautréamont și din Lampedusa, **Gellu Naum,** cu traduceri din Réné Char, Jacques Prévert, **Dan Duțescu** (1918), cu traduceri din Chaucer (o deosebit de valoroasă echivalență a *Povestirilor din Canterbury)* și Shakespeare, **Leon Levițchi** (n. 1918), cu traduceri din Shakespeare, Marlowe, Emerson, **Vasile Nicolescu,** cu traduceri din Apollinaire, Desnos, Henry Michaux, Max Jacob, **Aurel Rău,** cu traduceri din Machado, Kavafis, Seferis, Saint-John Perse, **Aurel Covaci** (n. 1932), cu traduceri din Camoëns, Garcia Lorca, T. S. Eliot, José Marti, Pablo Neruda, Marina Țvetaeva, și **Romulus Vulpescu** (n. 1933), poet al voluptății filologice, editor de opere bibliofile, cu traduceri din Rabelais, Shakespeare, Villon, Charles d'Orléans.

Din școala lui N. Cartojan s-au afirmat prin studii de folclor, istorie literară veche și relații culturale, elevii săi **Dan Simonescu** (n. 1902), **I. C. Chițimia** (n. 1908), iar în străinătate, **Emil Turdeanu** (n. 1911).

O direcție a culturii noastre umaniste o reprezintă istoria literară veche afină cu istoria culturală, bizantinologia și filologia. Un savant ca **Al. Elian** (n. 1910), preocupat ca bizantinolog de destinul culturii românești, a îmbogățit sfera de interferențe spirituale ale literaturii noastre vechi ; **Virgil Cândea** (n. 1927), în același context, a inițiat tipărirea, într-o viziune filologică modernă, a operei lui D. Cantemir, căutînd să dezvolte contactele și percuțiile dinlăuntru ale fenomenului autohton într-un ansamblu de viață osmotică în geografia orientului european și a celui asiatic ; **Gabriel Ștrempel** (n. 1926), pe linia școlii noastre de bibliografie de la B.A.R., a publicat *Copiști și manuscrise românești pînă la 1800* (1969) și *Catalogul manuscriselor românești,* B.A.R., 1—1600 (1978) ; **Al. Duțu** (n. 1928), în continuitatea unei tradiții de studiere a literaturii populare vechi, dă o interpretare nouă *Cărților de înțelepciune în cultura română* (1972), ca opere de o clasicitate specifică ; **G. Mihăilă** (n. 1930), venind din domeniul slavisticii, va aborda subiectele literaturii vechi ca acte de certitudine ale prezenței unui spirit autohton nesufocat de circumstanțele istorice și neîntîrziat în nici un timp istoric *(Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi* — 1972). Ediția *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (1970), pregătită împreună cu Dan Zamfirescu și Florica Moisil, a revelat unul din monumentele culturii noastre

vechi, contribuție la o spiritualitate europeană postrenascentistă ; **Dan Zamfirescu** (n. 1933) formulează polemic puncte de vedere, în efortul de a se schimba optica contemporană asupra literaturii vechi (*Neagoe Basarab și învățăturile către fiul său Theodosie. Probleme controversate*, 1973) ; **Răzvan Teodorescu** (n. 1939) situează fenomenul cultural, deci și pe cel literar, într-o sinteză originală, creatoare și structurală, deci durabilă : *Bizanț, Balcani, Occident* (1974) ; **Mircea Anghelescu** (n. 1941), se afirmă ca istoric literar al momentelor de interferență și comparatist (*Preromantismul românesc*, 1971 ; *Literatura română și Orientul*, 1975).

Edițiile scriitorilor moderni : Grigore Alexandrescu (I. Fischer), N. Bălcescu (N. Zane), I. Ghica (Ion Roman), Alecsandri (Marta Anineanu și Georgeta Rădulescu-Dulgheru), Ion Creangă (Iorgu Iordan și E. Brîncuși), I. L. Caragiale (Al. Rosetti, Ș. Cioculescu și Liviu Călin), Titu Maiorescu (Liviu Rusu, Domnica Filimon și Georgeta Rădulescu-Dulgheru) și culminînd cu ediția națională Eminescu (Perpessicius) formează o bibliotecă de referință științifică azi, alături de ediții ale operelor marilor scriitori interbelici : Gala Galaction (Th. Vârgolici) ; N. Iorga (V. Râpeanu) ; O. Goga (I. D. Bălan) ; Paul Zarifopol (Al. Săndulescu) ; Liviu Rebreanu (N. Gheran) ; Hortensia Papadat-Bengescu (Eugenia Tudor) ; Camil Petrescu (Liviu Călin) ; G. Călinescu (Geo Șerban, Cornelia Ștefănescu, George Muntean) ; Vl. Streinu (George Muntean) ; se efectuează bibliografii fundamentale : *Bibliografia analitică a periodicelor românești* (Ov. Papadima, I. Lupu, N. Camariano) ; bibliografii I. Slavici, L. Blaga (D. Vatamaniuc) ; M. Kogălniceanu, V. Pârvan (Al. Zub) etc.

Hermeneutic, dezinvolt, încorporînd o solidă cultură, **Vasile Florescu** (n. 1915) studiază *Conceptul de literatură veche* (1968) sau o direcție modernă în filozofia și critica contemporană : *Retorica și neoretorica* (1973) ; din domeniul esteticii marxiste se remarcă contribuțiile lui **N. Tertulian** (n. 1929), **Ion Ianoși** (n. 1928), **Titus Mocanu** (n. 1923) și **Al. Tănase** (n. 1927).

În critica actuală, atentă la procesul de desfășurare specifică a creației, s-au afirmat ca prezențe permanente **E. Simion** (n. 1933), care discerne timbrul particular al fiecărui scriitor, extrăgînd din opere semnificațiile valorice (*Scriitorii români de azi* — I, 1974 ; II, 1976), aplecîndu-se, în același timp, asupra creațiilor unor critici și prozatori interbelici : *E. Lovinescu, scepticul mîntuit* (1971) ; **Lucian Raicu** (n. 1934) ; **Valeriu Cristea** (n. 1937) ; **Emil Manu** (n. 1922), **G. Dimisianu** (n. 1936), **Mihail Ungheanu** (n. 1939), **Dan Mănucă** (n. 1938), **G. Grigurcu** (n. 1936), **N. Ciobanu** (n. 1931), **Mircea Iorgulescu** (n. 1943), **Laurențiu Ulici** (n. 1943), **Dana Du-**

Scanned with OKEN Scanner

mitriu (n. 1943), **Mircea Martin** (n. 1940), **Marin Mincu** (n. 1944), cu toţii cronicari, exploratori şi descoperitori ai noului literar, exersînd actul critic ca o tribună a opiniei şi a schimbului de replici în radiografia beletristicii curente. La polul opus, critica foiletonistică acidulată, pamfletară, antiprotocolară şi neaderentă la opiniile devenite tabuuri, oferind o altă „caracterologie" literară, este înregistrată în activitatea lui **Cornel Regman** (n. 1919), **Alexandru George** (n. 1930), **Marian Popa** (n. 1938), **Mircea N. Rusu** (n. 1938).

Tradiţionala „critică estetică", reînvigorată prin experienţa călinesciană şi „revizuită" de experienţa criticii moderne şi de fenomenul literar contemporan, se exprimă într-un sens viu şi într-o pledoarie a valorilor în activitatea lui **N. Manolescu** (n. 1939). Autorul „lecturilor infidele", al *Metamorfozelor poeziei* este aparent un sceptic al actului critic. Influenţat poate mai mult de Maurice Blanchot decît de un Roland Barthes, el crede că lectura nu este decît o posibilă interpretare, o faţă din infinitatea de feţe ale adevărului operei de artă, o singură fereastră deschisă la un labirint sau spre un infinit drum al mesajului. Prin N. Manolescu, critica estetică de sorginte maioresciană se transmite încă neprofesionalizată şi nedogmatizată. Ea circulă firesc şi necesar în confruntarea punctelor de vedere din viaţa literară contemporană.

Critică universitară, sobră, lineară, aplicată la obiect, cu judecăţi categorice, polemică, de ţinută intelectuală, oferă şcoala din Cluj-Napoca prin **Mircea Zaciu** (n. 1928). Titlul unuia dintre volume, *Ordinea şi aventura* (1973), defineşte formula criticii sale. „Lecturile" lui Mircea Zaciu pregătesc în bibliotecă, cu erudiţie, orice pas în necunoscutul şi insolitul teritoriu al operei de artă. Critica la confluenţă cu istoria literară, influenţată de aceasta şi dominată de metoda şi spiritul ei este proprietatea activităţii lui **Dumitru Micu** (n. 1928), istoric literar meticulos, cercetător al valorilor şi fenomenelor prin prisma ideologicului şi a fenomenologiei documentelor ; **Aurel Martin** (n. 1926), aplecat asupra stilului disociativ al dialecticii literare ; **I. D. Bălan** (n. 1929), **Valeriu Râpeanu** (n. 1931) şi **Al. Oprea** (n. 1931), editori, istorici literari profilaţi pe cîte un autor : Goga, Iorga sau Panait Istrati, dar şi monografişti şi critici ai interferenţelor intra- şi extraliterare se inserează în fenomenul criticii cu tentă culturală şi politică. Universitari, cercetători, editori : **Eugen Todoran** (n. 1918), **D. Păcurariu** (n. 1925), **Al. Săndulescu** (n. 1929), **Pompiliu Marcea** (n. 1928), **Al. Căprariu** (n. 1929), **Ileana Vrancea** (n. 1929), **Mihai Drăgan** (n. 1930), **Theodor Vârgolici** (n. 1930), îmbină studiul atent de arhivă cu interpretarea socioculturală a epocii, descoperind zone inedite din peisajul istoriei literaturii clasice, luînd ca pretext su-

Scanned with OKEN Scanner

biectul operei de artă. La polul opus, **Ion Vlad** (n. 1929) detectează opera literară ca un sistem de structuri variate, orientate spre un unic punct luminos al conștiinței umane (*Convergențe. Concepte și alternative*, 1972 ; *Lecturi constructive*, 1975). Un curent de temeritate în abordarea critică aduce **Ion Pop** (n. 1941), preocupat de fenomenul avangardei românești și al inovațiilor recente și insolite. Din apropierea sa se remarcă tînărul de la revista *Echinox*, **Marian Papahagi.**

Constant apărător al unei autorități, de multe ori contestată, a istoriei literare, **Paul Cornea** (n. 1924) coroborează cercetarea de sociologie literară cu erudiția istorico-literară și cu spiritul critic, deschizînd o nouă epocă a „luminilor" în romantismul nostru (*Originile romantismului românesc*, 1972). Într-o viitoare istorie a doctrinelor din istoria politică, socială și culturală a României se contextualizează lucrările de anvergură ale lui **Z. Ornea** (n. 1930) : *Țărănismul* (1969), *Sămănătorismul* (1970), *Poporanismul* (1972), *Junimea și Junimismul* (1975).

Ca fenomen critic care întreține un flux și un patos al discuției este de remarcat critica oficiată constant în cercul fiecărei reviste literare, cu fizionomia sa specifică. *Revista Fundațiilor regale* relansează, pînă în 1947, spiritul unei activități intelectuale democratice, iar *Viața românească*, reapărută începînd din 1947, continuă, în climatul ideologic postbelic, procesul de integrare și de participare la crearea culturii naționale contemporane ; un rol important, de ferment spiritual, au jurnalele conduse de G. Călinescu : *Lumea*, *Națiunea*, *Jurnalul literar*. Din 1945 ia ființă săptămînalul cultural *Contemporanul*, iar trei ani mai tîrziu, *Flacăra*. Ca revistă literară săptămînală apare din 1954 *Gazeta literară*, devenită din 1968 *România literară* ; în 1952, ca revistă de afirmare a tinerelor talente, *Tînărul scriitor*, transformat din 1958 în revista *Luceafărul*. La Cluj, apăruse din 1949 *Almanahul literar*, metamorfozat în revista *Steaua*, iar în 1950, la Iași, revista *Iașul literar*, reintitulat din 1970 : *Convorbiri literare*. Clujul dobîndește, din 1957, o a doua revistă : *Tribuna*.

În fine, în climatul propice, caracteristic deceniului al șaptelea, apar o constelație de reviste literare în orașele de provincie cu îndelungă tradiție culturală : *Astra* (Brașov), *Ateneu* (Bacău), *Argeș* (Pitești), *Familia* (Oradea), *Tomis* (Constanța), *Ramuri* (Craiova), *Vatra* (Tîrgu Mureș) etc., etc.

Cu un profil de magazin al valorilor universale moderne în dialog cu spiritualitatea românească se definește revista *Secolul XX* (1961). Există o anume „temperatură" a actului critic proprie fiecărei reviste, o anume opțiune de valori, un anume „cerc" etc.

Scanned with OKEN Scanner

care dau totalului o notă aparte de combustie și de expresie a aventurii afirmării și negării. Astfel, în jurul revistei *Luceafărul* polarizează criticii N. Ciobanu, Mihail Ungheanu, Dan Cristea, Dan Laurenţiu, Dorin Tudoran ș.a., îndeobște tineri în plin elan ; la *România literară*, revistă de tendinţă echilibrată și clasicizantă, colaborează de la criticii Șerban Cioculescu, G. Dimisianu, Al. Raicu, N. Manolescu, D. Micu, N. Balotă pînă la Valeriu Cristea, M. Iorgulescu, Laurenţiu Ulici, Dana Dumitriu ș.a. ; la revista *Tribuna* se află I. Lungu, Mircea Zaciu, Ion Vlad, Victor Felea, Al. Căprariu, C. Cubleșan, N. Prelipceanu, V. Tașcu, Mircea Popa, Mircea Muthu ș.a. ; la *Steaua*, revistă de cultură și de ţinută aleasă constantă, compartimentul criticii unește pe V. Ardeleanu, Mircea Tomuș, L. Baconski, Petru Poantă, Adrian Popescu ș.a. ; revista *Convorbiri literare* de la Iași adună semnăturile lui C. Ciopraga, Al. Andriescu, Al. Călinescu, Dan Mănucă, Al. Dobrescu, Val. Condurache, Val. Panaitescu, Zaharia Sângeorzan ș.a. iar la *Cronica* se asociază Liviu Leonte, Al. Andriescu, N. Barbu, I. Sîrbu, Nicolae Turtureanu, Magda Ursache ș.a.

Punctul de sprijin în această tentativă creatoare și în acest efort de creativitate, generator de opere noi, rămîne revenirea la clasici, ca la adevăraţii și autenticii moderni ai tuturor vremurilor. De unde și cultul susţinut al valorilor naţionale și universale. Căci o cultură autentic naţională nu progresează „eliberîndu-se" de propriile ei valori. Orice modern are ca stîlp al înţelepciunii un clasic. Permanenţa clasicilor este vocaţia permanenţelor eului unui popor, o regăsire și o veșnică propulsionare a spiritului creator în căutarea de noi expresii care să reprezinte omul în aventura existenţei sale contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie selectivă

ANGHELESCU, MIRCEA, *Preromantismul românesc*, Ed. Minerva, București, 1971.

ANGHELESCU, MIRCEA, *Literatura română și Orientul*, Ed. Minerva, București, 1976.

APETROAIE, ION, *V. Voiculescu*, Ed. Minerva, București, 1975.

APOSTOLESCU, N. I., *L'ancienne versification roumaine (XVI-e—XVII-e siècle)*, Paris, 1909.

APOSTOLESCU, N. I., *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909.

ARMBRUSTER, ADOLF, *La romanité des roumains. Histoire d'une idée*, Ed. Academiei, București, 1977.

BAHNER, WERNER, *Das Sprach- und Geschichtsbewußtsein in der Rumänischen Literatur von 1780—1880*, Akademie Verlag, Berlin, 1967.

BALOTĂ, NICOLAE, *Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1970.

BALOTĂ, NICOLAE, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Ed. Minerva, București, 1974.

BARBU, EUGEN, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent. Poezia română contemporană*, Ed. Eminescu, București, 1975.

BĂDĂRĂU, DAN, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, Ed. Academiei, București, 1964.

BĂLAN, ION DODU, *Octavian Goga*, Ed. Minerva, București, 1975.

BĂLU, ION, *G. Călinescu, Eseu despre etapele creației*, Ed. Cartea Românească, București, 1972.

BENGESCO, GEORGES, *Une famille de boyards lettrés roumains aux dix-neuvième siècle. Les Golesco*, Ed. Plon, Paris, 1922.

BEVILACQUA, LENA MARIA, *Emilio Gîrleanu nella vita e nelle opere*, Roma, 1939.

BÎRSĂNESCU, ȘT., *Pagini nescrise din istoria culturii românești (sec. X—XVI)*, Ed. Academiei, București, 1971.

BLAGA, LUCIAN, *Fenomenul originar*, Ed. Fundației culturale Principele Carol, București, 1923.

BLAGA, LUCIAN, *Filozofia stilului*, Ed. Cultura Națională, București, 1924.

BLAGA, LUCIAN, *Fețele unui veac*, Arad, 1925.

BLAGA, LUCIAN, *Daimonion*, Cluj, 1930.

BLAGA, LUCIAN, *Geneza metaforei și sensul culturii*, F.R.P.L.A., București, 1937.

BLAGA, LUCIAN, *Trilogia culturii*, F.P.L.A., București, 1944 ; reedit., E.P.L.U., București, 1969.

BLAGA, LUCIAN, *Gîndirea românească în Transilvania în sec. al XVIII-lea*, ediție îngrijită de G. Ivașcu, Ed. științifică, București, 1966.

BOGREA, VASILE, *Pagini istorico-filologice*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1971.

BOTE, LIDIA, *Simbolismul românesc*, E.P.L., București, 1966.

BOUTIÈRE, JEAN, *La vie et l'œuvre de Ion Creangă (1837—1889)*, Ed. Gamber, Paris, 1930.

BREAZU, ION, *Studii de literatură română și comparată*, ediție îngrijită de Mircea Curticeanu, Cluj, 1970, 1973.

BUCUR, MARIN, *C. A. Rosetti*, Ed. Minerva, București, 1970.

BUCUR, MARIN, *Istoriografia literară românească*, Ed. Minerva, București 1973.

Scanned with OKEN Scanner

BURADA, T. T., *Istoria teatrului din Moldova, vol. I—II*, Iași, *1915—1922*, ediție îngrijită și studiu introductiv de I. C. Chițimia, Ed. Minerva, București, 1975.
CALZAVARO, ADA, *La vita e l'opera di Calistrat Hogaș*, Roma, 1938.
CAMARIANO, ARIADNA, *Influența poeziei lirice neogrecești asupra celei românești: Ienăchiță, Alecu, Iancu Văcărescu, Anton Pann și modelele lor grecești*, București, 1935.
CAMILUCCI, MARCELLO, *La vita e l'opera di Panait Cerna*, Roma, 1935.
CARACOSTEA, D., *Die Ausdruckswerte der rumänischen Sprache*, Jena und Leipzig, 1939.
CARACOSTEA, D., *Creativitatea eminesciană*, F.R.P.L.A., București, 1943.
CARACOSTEA, D., *Poezia tradițională română. Balada poporană și doina*, vol. I—II, ediție îngrijită de D. Șandru, E.P.L., București, 1969.
CARAMAN, PETRU, *Obrezd koledowania u Słowiai u Rumunów*, Cracovia, 1933.
CARTOJAN, N., *Breve storia della letteratura romena* (Traduzione di A. Pernice), Roma, 1926.
CARTOJAN, N., ORTIZ, RAMIRO, *Lo stolnic Cantacuzino. Un grande erudita romeno a Padova*, Bucarest, 1943.
CAZIMIR, ȘT., *Caragiale — Universul comic*, E.P.L., București, 1967.
CĂLINESCU, AL., *Anton Holban. Complexul lucidității*, Ed. Albatros, București, 1972.
CĂLINESCU, AL., *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, Ed. Albatros, București, 1976.
CĂLINESCU, G., *Viața lui Mihai Eminescu*, Ed. Cultura națională, București, 1932.
CĂLINESCU, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I—V, F.R.P.L.A., București, 1935—1936.
CĂLINESCU, G., *Viața lui Ion Creangă*, F.P.L.A., București, 1938.
CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, F.R.P.L.A., București, 1941.
CĂLINESCU, G., *Nicolae Filimon*, Ed. științifică, București, 1959.
CĂLINESCU, G., *Vasile Alecsandri*, Ed. tineretului, București, 1965.
CĂLINESCU, G., *Gr. Alexandrescu*, E.P.L., București, 1962.
CHIȚIMIA, I. C., *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, Ed. Academiei, București, 1972.
CIOCULESCU, ȘERBAN, *Viața lui I. L. Caragiale*, F.P.L.A., București, 1940.
CIOCULESCU, ȘERBAN, STREINU, VLADIMIR, VIANU, TUDOR, *Istoria literaturii române moderne*, Ed. Casa școalelor, București, 1944; reedit., Ed. didactică și pedagogică, București, 1971.
CIOCULESCU, ȘERBAN, *Dimitrie Anghel, viața și opera*, București, 1945.
CIOCULESCU, ȘERBAN, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, E.F.R.M., București, 1946; ed. a II-a, rev. și adăug., Ed. Cartea românească, București, 1971.
CIOPRAGA, CONST., *Hortensia Papadat-Bengescu*, Ed. Cartea românească, București, 1973.
CIORĂNESCU, AL., *La culture roumaine et l'esprit européen*, București, 1942.
CIORĂNESCU, AL., *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, București, 1943.
CIORĂNESCU, AL., *Literatura comparată. Studii și schițe*, București, 1944.
CÎNDEA, VIRGIL, *Stolnicul între contemporani*, Ed. științifică, București, 1971.
COLOMBO, ANNA, *Vita e opera di Ion Luca Caragiale*, Roma, 1934.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTINESCU, I., *I. L. Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Ed. Minerva, București, 1974.
CONSTANTINESCU, POMPILIU, *Tudor Arghezi*, F.P.L.A., București, 1940.
CONSTANTINESCU, POMPILIU, *Eseuri critice*, Ed. Casa școalelor, București, 1947.
CONTE, ROSA DEL, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, 1961.
CORNEA, PAUL, *De la Alexandrescu la Eminescu*, E.P.L., București, 1966.
CORNEA, PAUL, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, București, 1972.
COTRUȘ, OVIDIU, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, București, 177.
CROHMĂLNICEANU, OV. S., *Tudor Arghezi*, E.S.P.L.A., București, 1960.
CROHMĂLNICEANU, OV. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, E.P.L.; vol. II—III, Ed. Minerva, București, 1962—1975.
CROHMĂLNICEANU, OV. S., *Literatura română și expresionismul*, Ed. Eminescu, București, 1971.
CURTICĂPEANU, DOINA, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, Ed. Minerva, București, 1975.
DAN, SERGIU PAVEL, *Proza fantastică românească*, Ed. Minerva, București, 1975.
DENSUSIANU, OVID, *Sufletul latin și literatura nouă*, vol. I—II, București, 1922.
DIMA, AL., *Alecu Russo*, E.S.P.L.A., București, 1957.
DOINAȘ, ȘT. AUG., *Poezie și modă poetică*, Ed. Eminescu, București, 1972.
DRAGOMIRESCU, MIHAIL, *Semănătorism, poporanism, criticism*, București, 1934.
DRĂGAN, MIHAI, *B. P. Hasdeu*, Ed. Junimea, Iași, 1972.
DRĂGAN, N., *Histoire de la littérature roumaine de Transylvanie, des origines à la fin du XVII-e siècle*, București, 1938.
DROUHET, CH., *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, București, 1924.
DUMITRESCU-BUȘULENGA, ZOE, *Ion Creangă*, E.P.L., București, 1963.
DUMITRESCU-BUȘULENGA, ZOE, *Eminescu. Cultură și creație*, Ed. Eminescu, București, 1976.
DUȚU, AL., *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII (1700—1821)*, E.P.L., București, 1968.
DUȚU, AL., *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, Ed. Academiei, București, 1972.
DUȚU, AL., *Sinteză și originalitate în cultura română*, Ed. Enciclopedică, București, 1972.
DUȚU, AL., *Umaniștii români și cultura europeană*, Ed. Minerva, București, 1974; versiune engleză, *Roumanian Humanists and European Culture*, București, 1977.
ELIADE, MIRCEA, *Fragmentarium*, București, 1939.
ELIADE, MIRCEA, *Insula lui Euthanasius*, București, 1943.
ELIADE, MIRCEA, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, București, 1943.
ELIADE, MIRCEA, *Traité d'histoire des religions*, Ed. Payot, Paris, 1949.
ELIADE, MIRCEA, *De Zamolxis à Gengis-Khan, études comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe Orientale*, Ed. Payot, Paris, 1970.
ELIADE, POMPILIU, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1898.
FILIMON, DOMNICA, *Tînărul Maiorescu*, Ed. Albatros, București, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

FOCHI, ADRIAN, *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești*, Ed. Academiei, București, 1975.
FOCHI, ADRIAN, *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, Ed. Academiei, București, 1964.
GÁLDI, L., *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapesta, 1964.
GÁLDI, L., *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. Academiei, București, 1964.
GÁLDI, L., *Introducere în istoria versului românesc*, Ed. Minerva, București, 1971.
GANĂ, G., *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, București, 1976.
GASTER, MOSES, *Romanian Ballads and Slavonic Epic Poetry*, Londra, 1933.
GEORGE, AL., *În jurul lui E. Lovinescu*, Ed. Cartea românească, București, 1975.
GHIȘE, D., TEODOR, POMPILIU, *Fragmentarium iluminist*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972.
GIURESCU, C., *Contribuțiuni la studiul cronicilor muntene*, București, 1906.
GUILLERMOU, ALAIN, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Ed. Marcel Didier, Paris, 1963 ; versiunea română, Ed. Junimea, Iași, 1977.
GUȚIA, IOAN, *Introduzione alla letteratura romena*, Roma, Ed. Mario Bulzoni, 1971.
HANEȘ, PETRE V., *Istoria literaturii române*, București, 1924.
HANEȘ, PETRE V., *Histoire de la littérature roumaine. Préface de Mario Roques*, Paris, 1934.
HASDEU, B. P., *Cuvente din bătrîni*, vol. I—II, București, 1878—1881.
HITCHINS, KEITH, *The Romanian National Movement in Transylvania, 1780—1849*, University Press, Harvard, 1969.
IBRĂILEANU, G., *Scriitori și curente*, Iași, 1909.
IBRĂILEANU, G., *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909.
ILIESCU, ADRIANA, *Literatorul*, E.P.L., București, 1968.
ILIESCU, ADRIANA, *Reviste literare la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, Ed. Minerva, București, 1972.
IONESCU, EUGEN, *NU*, București, 1934.
IONESCU, EUGEN, *Notes et contre notes*, Ed. Gallimard, Paris, 1962.
IORDAN, AL., *Les relations culturelles entre les Roumains et les Slaves du Sud. Traces des voévodes roumanis dans le folklore balkanique*, București, f.a.
IORGA, NICOLAE, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, vol. I—II, Ed. Minerva, București, 1901.
IORGA, NICOLAE, *Istoria literaturii religioase a românilor pînă la 1688*, București, 1904.
IORGA, NICOLAE, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte, în legătură cu dezvoltarea culturală a neamului*, vol. I—III, București, 1907—1909.
IORGA, NICOLAE, *Histoire des rélations entre la France et les Roumains*, Paris, 1918.
IORGA, NICOLAE, *La société roumaine du XIX-e siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926.
IORGA, NICOLAE, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. I—II, Ed. Adevărul, București, 1971 ; ed. rev. Albatros, București, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

IORGA, NICOLAE. *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, vol. I—III, 1920—1925 ; reedit., ediţie îngrijită de Al. Duţu, Bucureşti, 1968.
IOSIFESCU, SILVIAN, *Gr. Alexandrescu*, Ed. tineretului, Bucureşti, 1965.
IOSIFESCU, SILVIAN, *Dimensiuni caragialeşti*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
ISOPESCU, CLAUDIO, *L'Italia e gli inizi del teatro dramatico e muzicale romene*, Livorno, 1929.
ISOPESCU, CLAUDIO, *Il viaggiatore transilvano Ion Codru Drăguşanu e l'Italia*, Roma, 1930.
ISOPESCU, CLAUDIO, *Il poeta Giorgio Asachi in Italia*, Livorno, 1930.
* * * *Istoria literaturii române*, vol. I—III, Ed. Academiei, Bucureşti, 1964—1973.
IVAŞCU, GEORGE, *Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1969.
IVAŞCU, GEORGE, *Dobrogeanu-Gherea*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1972.
KANNER, BENEDICT, *Junimea de Iassy, son influence sur le mouvement intellectuel en Roumanie*, Paris, (f.a.).
LEPORATTI, MARIO, *Nicolae Bălcescu e il risorgimento nazionale in Romania*, Roma, (f.a.).
LOVERA, ROMEO, *La letteratura rumena con breve Crestomazia e Dizzionarietto esplicativo* (text bilingv, italiano-român), Milano, 1908.
LOVINESCU, EUGEN, *Grigore Alexandrescu. Viaţa şi opera lui*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1910.
LOVINESCU, EUGEN, *Costache Negruzi. Viaţa şi opera lui*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1913.
LOVINESCU, EUGEN, *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. I—III, Ed. Ancora, 1924—1925 ; reedit., ediţie îngrijită de Z. Ornea, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1973.
LOVINESCU, EUGEN, *Gh. Asachi. Viaţa şi opera lui*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1921.
LOVINESCU, EUGEN, *Istoria literaturii române contemporane (1900—1937)*, Ed. Socec, Bucureşti, 1937.
LOVINESCU, EUGEN, *T. Maiorescu*, vol. I—II, Ed. Fundaţiilor, Bucureşti, 1904 ; reedit., ediţie îngrijită de Maria Simionescu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
LUPI, GINO, *La Junimea e le correnti antijunimiste*, Roma, 1943.
LUPI, GINO, *Storia della letteratura rumena*, Firenze, 1955.
MAIORESCU, TITU, *Critice*, vol. I—III, Bucureşti, 1892—1893 ; reedit., ediţie îngrijită de Domnica Filimon-Stoicescu, vol. I—II, E.P.L., Bucureşti, 1966.
MANOLESCU, N., MICU, D., *Literatura română de azi (1944—1964)*, E.P.L., Bucureşti, 1965.
MANOLESCU, NICOLAE, *Contradicţia lui Maiorescu*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1970.
MANOLESCU, NICOLAE, *Sadoveanu sau utopia cărţii*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976.
MANOLESCU, NICOLAE, *Introducere în opera lui Al. Odobescu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977.
MANU, EMIL, *Prolegomene argheziene*, E.P.L., Bucureşti, 1968.
MARCEA, POMPILIU, *„Convorbiri literare" şi spiritul critic*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
MARCEA, POMPILIU, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976.
MARIAN, SIMEON, FLOREA, *Sărbătorile la români*, vol. I—III, Bucureşti,

Scanned with OKEN Scanner

1898—1901.
MARICA, G. EM., *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, E.P.L., București, 1969.
MARINO, ADRIAN, *Viața lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., București, 1966.
MARINO, ADRIAN, *Opera lui Alexandru Macedonski*, E.P.L., București, 1967.
MARINO, ADRIAN, *Introducere în critica literară*, Ed. tineretului, București, 1968.
MARTIN, AUREL, *Poeți contemporani*, vol. I—II, București, 1967, 1971.
MASSOF, IOAN, *Teatrul românesc — privire istorică*, vol. I—VII, Ed. Minerva, București, 1961—1978.
MAZILU, DAN-HORIA, *Barocul și literatura română din secolul al XVII-lea*, Ed. Minerva, București, 1976.
MĂNUCĂ, DAN, *Scriitori junimiști*, Ed. Junimea, Iași, 1971.
MĂNUCĂ, DAN, *Critica literară junimistă* (1864—1885), Ed. Junimea, Iași, 1975.
MICU, DUMITRU, *Opera lui Tudor Arghezi*, E.P.L., București, 1965.
MICU, DUMITRU, *„Gîndirea" și gîndirismul*, Ed. Minerva, București, 1975.
MIHĂILĂ, G., *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, Ed. Minerva, București, 1972.
MIHĂILESCU, FLORIN, *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, Ed. Minerva, București, 1972.
MÎNDRA, VICU, *Incursiuni în istoria dramaturgiei românești*, Ed. Minerva, București, 1971.
MORARU, M., VELCULESCU, C., *Bibliografia analitică a literaturii române vechi*, vol. I—II, Ed. Academiei, București, 1976, 1978.
MUNTEAN, GEORGE, *Cercetări literare*, E.P.L., București, 1969.
MUNTEANO, BASIL, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Paris, 1938.
MUNTEANO, BASIL, *Modern Rumanian literature. Authorised translation from the original Franch by Carcill Srietsma*, Bucharest, 1939 ; traducere germană, Viena, 1943 ; traducere italiană, Bari, 1947.
MUNTEANO, BASIL, *La vocation européenne et humaniste de la littérature roumaine. Actes du IIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée*, Mouton, 1962.
MUNTEANU, GEORGE, *Hyperion, 1. Viața lui Eminescu*, Ed. Minerva, București, 1973.
MURĂRAȘU, D., *Comentarii eminesciene*, E.P.L., București, 1967.
MUTHU, MIRCEA, *Literatura română și spiritul sud-est european*, Ed. Minerva, București, 1976.
NEGOIȚESCU, ION, *Scriitori români moderni*, E.P.L., București, 1966.
NEGOIȚESCU, ION, *Poezia lui Eminescu*, E.P.L., București, 1968.
NEGRICI, EUGEN, *Narațiunea în cronicile lui Gr. Ureche și Miron Costin*, Ed. Minerva, București, 1972.
NICOLESCU, G. C., *Viața lui Vasile Alecsandri*, E.P.L., București, 1962 ; ed. rev., E.P.L., București, 1965.
OLLĂNESCU, D. C., *Teatrul la români. Teatrul în Țara Românească*, vol. I—II, București, 1897—1898.
ORNEA, Z., *Semănătorismul*, Ed. Minerva, București, 1970.
ORNEA, Z., *Poporanismul*, Ed. Minerva, București, 1972.
ORNEA, Z., *Junimea și junimismul*, Ed. Eminescu, București, 1975.

Scanned with OKEN Scanner

ORTIZ, RAMIRO, *Primi contatti fra Italia e Rumania. Appunti sulla lingua e letteratura italiana in Rumania nel secolo XVIII. Pietro Metastasio e i Poeti Văcărești*, Torino, 1914.
ORTIZ, RAMIRO, *Per la storia della cultura Italiana in Rumania*, București, 1916.
ORTIZ, RAMIRO, *Breve storia della letteratura rumena*, Padova, 1936.
ORTIZ, RAMIRO, *Letteratura rumena*, Roma, 1941.
PANAITESCU, P. P., *La littérature slavo-roumaine des XV-e—XVIII-e siècles et son importance pour l'histoire des littératures slaves*, Praga, 1932.
PAPADIMA, OVIDIU, *Scriitorii și înțelesurile vieții*, Ed. Minerva, București, 1971.
PAPADIMA, OVIDIU, *Ipostaze ale iluminismului românesc*, Ed. Minerva, București, 1975.
PAPAHAGI, TACHE, *Poezia lirică populară*, E.P.L., București, 1967.
PAPAHAGI, TACHE, *Paralele folclorice*, Ed. Minerva, București, 1970.
PAPU, EDGAR, *Evoluția și formele genului liric*, Ed. tineretului, București, 1969.
PAPU, EDGAR, *Poezia lui Eminescu*, Ed. Minerva, București, 1971.
PĂCURARIU, DIMITRIE, *Clasicismul românesc*, Ed. Minerva, București, 1971.
PERPESSICIUS, *Mențiuni critice*, Seria I, Ed. Casa școalelor, București, 1928 ; seriile II—V, Ed. Casa școalelor, București, 1934, 1936, 1938, 1946.
PERPESSICIUS, *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor* (1957—1960), vol. I—II, E.P.L., București, 1961, 1964.
PERVAIN, IOSIF, *Studii de literatură română*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1971.
PETRESCU-PETRA, H., *Leben und Werke Caragiales*, Leipzig, 1915.
PETRESCU, IOANA, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974.
PILLAT, DINU, *Ion Barbu*, Ed. tineretului, București, 1969.
PILLAT, DINU, *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*, ed. a II-a, Ed. Eminescu, București, 1971.
PILLAT, DINU, *O constelație a poeziei române moderne*, Ed. Cartea românească, București, 1974.
PIRU, ALEXANDRU, *Literatura română veche*, E.P.L., București, 1961.
PIRU, ALEXANDRU, *Literatura română premodernă*, E.P.L., București, 1964.
PIRU, ALEXANDRU, *Poeții Văcărești*, Ed. tineretului, București, 1967.
PIRU, ALEXANDRU, *G. Ibrăileanu. Viața și opera*, E.P.L., București, 1967.
PIRU, ALEXANDRU, *Poezia românească contemporană*, vol. I—II, Ed. Eminescu, București, 1975.
POGHIRC, CICERONE, *B. P. Hasdeu*, Ed. științifică, București, 1968.
POP, ION, *Avangardismul poetic românesc*, E.P.L., București, 1969.
POP, ION, *Poezia unei generații*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975.
POP, MIHAI, RUXĂNDOIU, PAVEL, *Folclor literar românesc*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1976.
POPA, MARIAN, *Dicționar de literatură română contemporană*, Ed. Albatros, București, 1971 ; ed. rev., Ed. Albatros, București, 1977.
POPA, MIRCEA, *Ioan Molnar Piuariu*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976.
POPESCU, MAGDALENA, *Slavici*, Ed. Cartea românească, București, 1977.
POPESCU, MIRCEA, *Poesia romena moderna*, Roma, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

POPOVICI, DIMITRIE, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Bucureşti, 1935 ; reedit., ediţie îngrijită de I. Petrescu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978.
POPOVICI, DIMITRIE, *La littérature roumaine de Transylvanie au dix-neuvième siècle*, Bucureşti, 1938.
POPOVICI, DIMITRIE, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945.
PROTASE, MARIA, *Petru Maior*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973.
PUŞCARIU, SEXTIL, *La letteratura romena*, Roma, 1923.
RAŞCU, I. M., *Eminescu şi cultura franceză*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976.
RĂDULESCU, ION-HORIA, *Le théâtre français dans les pays roumains (1826—1852)*, Paris, 1965.
* * * *Reviste literare româneşti din secolul al XIX-lea. Contribuţii monografice* (conducător ştiinţific Paul Cornea), Ed. Minerva, Bucureşti, 1970.
* * * *Reviste progresiste româneşti interbelice* (conducător ştiinţific Marin Bucur), Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
* * * *Reviste literare româneşti din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea* (conducător ştiinţific Ovidiu Papadima), Ed. Academiei, Bucureşti, 1974.
* * * *Reviste literare româneşti de la începutul secolului al XX-lea* (conducător ştiinţific Ovidiu Papadima), Ed. Academiei, Bucureşti, 1976.
* * * *Romantismul românesc şi romantismul european*, Bucureşti, 1970.
ROTARU, ION, *O istorie a literaturii române*, vol. I—II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971—1972.
RUDOW, W., *Geschichte des Rumänischen Schriftentums bis zur Gegenwart... Durchgesehen von Prof. I. Negruzzi und G. Bogdan.* Leipzig, 1892—1894.
RUFFINI, MARIO, *Nicolae Iorga e il movimento letterario della revista „Sămănătorul" della Romania d'anteguerra*, Milano, 1936.
RUFFINI, MARIO, *Nota su „Junimea" e il movimento letterario in Romania fra il 1864, e il 1885*, Torino, Milano, 1937.
RUFFINI, MARIO, *L'influsso italiano in Valacchia nell'epoca di Constantino-Vodă Brâncoveanu (1688—1714)*, München, 1974.
RUFFINI, MARIO, *Duilio Zamfirescu, romanziere*, Milano (f.a.).
RUFFINI, MARIO, *Lo scrittore romeno Ion Slavici*, Milano (f.a.).
RUSU, LIVIU, *Estetica poeziei lirice*, Cluj, 1937.
RUSU, LIVIU, *Viziunea lumii în poezia noastră populară*, E.P.L., Bucureşti, 1967.
SANTANGELA, LUCIA, *Giorgio Coşbuc. Nella vita nelle opere*, Roma, 1934.
SĂNDULESCU, AL., *Duiliu Zamfirescu*, Ed. tineretului, Bucureşti, 1969.
SĂNDULESCU, AL., *Delavrancea*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1970.
SANDULESCU, AL., *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976.
SCHROEDER-HENNING, KLAUS, *Einführung in das Studium der rumänischen Sprachwissenschaft und Literaturgeschichte*, Berlin, 1967.
SCHULLERUS, ADOLF, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten*, Helsinki, 1928.
SIMION, EUGEN, *Eugen Lovinescu, scepticul mîntuit*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1971.
SIMION, EUGEN, *Scriitori români de azi*, vol. I—II, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1974—1976.

Scanned with OKEN Scanner

STREINU, VLADIMIR, *Clasicii noştri : Al. I. Odobescu, Titu Maiorescu, M. Eminescu, Ion Creangă, George Coşbuc*, Ed. Casa şcoalelor, Bucureşti, 1943.
STREINU, VLADIMIR, *Versificaţia modernă. Studiu istoric şi teoretic asupra versului liber*, E.P.L., Bucureşti, 1966.
STREINU, VLADIMIR, *Calistrat Hogaş*, Ed. tineretului, Bucureşti, 1968.
STREINU, VLADIMIR, *Ion Creangă*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1971.
STREINU, VLADIMIR, *Eminescu-Arghezi*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976.
ŞTEFĂNESCU, CORNELIA, *Mihail Sebastian*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1968.
TAPPE, ERIC D., *Ion Luca Caragiale*, New York, 1974.
* * * *Temelii folclorice şi orizont european în literatura română*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1971.
TURCZYNSKI, EMANUEL, *Konfession und Nation. Zur Frühgeschichte der serbischen und rumänischen Nationsbildung*, Schwann, Düsseldorf, 1976.
TURDEANU, EMIL, *Les Principautés Roumaines et les Slaves du Sud. Rapports littéraires et religieux*, München, 1959.
UNGHEANU, MIHAI, *Marin Preda. Vocaţie şi aspiraţie*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.
URSACHE, PETRU, *Poetică folclorică*, Ed. Junimea, Iaşi, 1976.
URSU, G. G., *Memorialistica în opera cronicarilor*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
VAILLANT, I. A., *La Roumanie en histoire, langue, littérature, ortographie, statistique des peuples de la langue d'or, Ardialiens, Vallaques et Moldaves, résumés sous le nom de Romans*, Paris, 1844.
VATAMANIUC, D., *Ioan Slavici. Opera literară*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1970.
VELCIU, DUMITRU, *Miron Costin*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973.
VIANU, TUDOR, *Trei critici literari (Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu)*, Bucureşti, 1934 ; reedit., ediţie îngrijită de Geo Şerban, E.P.L., Bucureşti, 1966.
VIANU, TUDOR, *Ion Barbu*, Bucureşti, 1935 ; reedit., Ed. Minerva, Bucureşti, 1970.
VIANU, TUDOR, *Arta prozatorilor români*, Ed. contemporană, Bucureşti, 1941 ; reedit., Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973.
VLAD, ION, *Povestirea, destinul unei structuri epice*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
ZACIU, MIRCEA, *Ion Agîrbiceanu*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1955 ; ed. rev., Ed. Minerva, Bucureşti, 1972.
ZAHARIA, ELENA, *Ion Vinea. Poezie*, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1972.
ZAMFIR, MIHAI, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
ZAMFIRESCU, DAN, *Neagoe Basarab şi învăţăturile către fiul său Theodosie. Probleme controversate*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973.
ZAMFIRESCU, ION, *Drama istorică universală şi naţională*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976.
ZARIFOPOL, PAUL, *Pentru arta literară*, F.P.L.A., Bucureşti, 1934 ; reedit., ediţie îngrijită de Al. Săndulescu, vol. I—II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
ZUB, AL., *M. Kogălniceanu. Bibliografie*, Ed. Enciclopedică, Bucureşti, 1971.
ZUB, AL., *M. Kogălniceanu istoric*, Ed. Junimea, Iaşi, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

Indice de nume

Aarne, A. : 32
Aaron, Vasile : 92, 94, 96, 98
Aderca, Felix : *261*
Adorno, Fr. W. : 243, 248, 254
Agîrbiceanu, Ion : 179, 194, 195, 200, *203*, 214, 245
Albérès, R.-M. : 251
Alecsandri, Vasile : 28, 32, 35, 36, 66, 103, 111, 112, *114—116*, 119, 128, 129, 134, 135, 145, 162, 170, 189, 207, 235, 236, 267, 295, 301
Alexandrescu, Grigore : 103, 106, *107*, 119, *207*, 301
Alexandru, Ioan : 7, 36, *283*
Amzulescu, Al. I. : 23
Anacreon : 85, 93
Anania, Valeriu : 28
Andric, Ivo : 26
Andriescu, Al. : 304
Andriţoiu, Al. : *272*
Anghel, Dimitrie : *208—209*, 221
Anghel, Paul : *288*, 294
Anghelescu, Mircea : *301*
Anineanu, Marta : 301
Apollinire, G. : 300
Aramă, Horia : *291*
Ardeleanu, V. : 304
Arghezi, Tudor : 6, 35, 36, 66, 209, 212, 223, 224, 226, *227—231*, 238, 264, 266, 267, 269, 273, 278, 295
Ariosto, Ludovico : 56, 88, 105
Aristotel : 15, 70, 74
D'Armaud, Baculard : 92
Armin, Ackim von : 115
Arnaudov, M. : 25
Asachi, Gh. : 88, *94—95*, 100, 103, 105, *108—109*, 119
D'Aurevilly, Barbey : 248
Azarie : 53, *54*

Baconski, A. E. : 279, 292, 295
Baconski, Leon : 304
Bacovia, George : *211—212*, 218, 221, 232, 269
Balaci, Al. : *299*, 300
Balint, Balassi : 23
Balotă, Nicolae : *299*, 304
Baltag, Cezar : *282*
Baltazar, Camil : *222*
Balzac, Honoré de : 113, 118, 170, 171, 178, 185, 186, 187, 188, 191, 242, 243, 244, 249, 251
Banuş, Maria : 239, 272, *277*, 295
Banville, Th. de : 188
Barac, Ion : *86*, 96
Baranga, Aurel : 223, 271, 281, *293*
Barbu, Eugen : 283, *288*, 291, 292, 301
Barbu, Ion : 6, 36, 212, 216, 217, 223, 231, 235, *236—238*, 240, 241, 263, 266, 269, 273, 274
Barbu, N. : 304
Bariţ, Gheorghe : 87, 100, 103, 105, 110
Barthes, Roland : 302
Bartok, Bella : 10
Bassarabescu, I. A. : 128
Baudelaire, Charles : 119, 167, 209, 211, 215, 216, 218, 231, 235, 274
Băieşu, Ion : *294*
Bălan, I. D. : 301, 302
Bălăiţă, G. : *292*
Bălcescu, Nicolae : 58, 112, *116—118*, 122, 125, 256, 285, 301
Bănulescu, Şt. : 32, 288, *290*
Bănuţă, I. : *272*
Bărgăuanu, G. : 218, 221
Bărnuţ, Simion : 87
Bekett, Samuel : 294
Beldiman, Alexandru : 80
Beniuc, Mihai : 7, 36, 169, *272*, 276
Béranger, Pierre Jean de : 102
Bernardin de Saint-Pierre : 92
Bernis, de (cardinalul) : 91
Bhose, Amita : 155
Biberi, Ion : 256, 257, *260*, *299*
Bielski, J. : 64
Bîrlea, Ovidiu : 21
Blaga, Lucian : 6, 24, 28, 36, 158, 161, 169, 212, 217, 223, *224—227*, 229, 235, 266, 269, 270, 272, 273, 274, 278, 293, 294, 295, 298, 300, 301

Scanned with OKEN Scanner

Blanchot, Maurice : 302
Blandiana, Ana : 7, *283*
Blecher, M. : 256, *258*
Bloch, Marc : 143
Bodnărescu, Samson : 128, 129
Boeriu, Eta : 280
Bogza, Geo : 223, 224, *271*, 288
Boileau, Nicolas : 105
Bolintineanu, Dimitrie : 32, 103, 110, *118—119*, 145, 162, 310
Bolliac, Cezar : 103, *106:—107*, 119
Borges, L. : 267
Botez, Demostene : 218, *221*, 232
Botta, Dan : 28, *238*
Botta, Emil : *239*, 280
Boureanu, Radu : *238*, 272
Boutière, Jean : 29, 173
Brad, Ion : *272*
Brancovici, Gheorghe : *68*
Brandes, G. : 143
Brauchamps, Fr. de : 92
Brătescu-Voineşti, I. Al. : 29, 128, 131, 190, *200*, 201, 214
Breazu, Ion : 265
Breban, Nicolae : *291*
Bremond (abatele) : 237
Brentano, Clemens : 115, 155
Breton, André : 215
Bretonne, Restif de la : 92
Brîncuş, E. : 301
Brîncuşi, Const. : 6, 14, 26, 41, 268
Brunea-Fox, F. : 288
Brunétière, Ferdinand : 143
Burada, Th. : 127
Budai-Deleanu, Ion : 29, 66, *88—89*
Buzea, Constanţa : 282, *283*
Buzura, Augustin : *292*, 293
Bürger, Gottfried August : 118
Byron, George Gordon : 94, 102, 105, 119, 123, 167

Calfoglu, Alexandru : 93
Camariano, Nestor : 301
Camoëns, L. : 300
Cantacuzino, Const. : 55, 73, *75—76*, 81
Cantacuzino, Ioan : *87*, 93, 94
Cantacuzino, Şerban : 70, 72
Cantemir, Dimitrie : 7, 55, 59, 71, 73, *76—78*, 81, 88, 195, 198, 300
Cantu, Cesare : 117
Caracostea, Dimitrie : 25, 265
Caragiale, Ion Luca : 29, 119, 128, 130, 135, 136, 138, 142, 144, 169, *179—183*, 185, 192, 197, 200, 265, 293, 295, 301
Caragiale, Mateiu I. : 209, 231, 237, *248*, 278, 290
Caragiani, I. : 127
Caraion, Ion : 240, 271, 278, 280
Caraman, Petru : 19, 23
Carcalechi, Zaharia : 80
Carp, Petre : 126, 127, 128
Cartojan, N. : *265*, 300
Carra, J. L. : 91
Cassian, Nina : 272, *277*
Cassius, Dio : 12, 43
Casti, Giambattista : 88
Cazimir, Otilia : 221
Călin, Liviu : 301
Călinescu, Al. : 304
Călinescu, George : 7, 33, 86, 174, 176, 192, 218, 221, 222, 226, 228, 242, 248, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 269, 280, 286, *296*, 298, 301, 303
Călugăru, Ion : 223, *261*
Căprariu, Al. : 302, 304
Cândea, Virgil : *300*
Cehov, A. P. : 296
Celan, Paul : *270*
Celarianu, M. : 221
Cendras, B. : 218
Cercel, Petru : *56*
Cerna, Panait, 128
Cervantes, Miguel : 32, 105, 296, 298, 300
Champfleury, Jules Husson : 170, 172, 191
Chateubriand, François René : 271
Chaucer, Geoffrey : 300
Chesarie de Rîmnic : *81*
Chiriţă, C. : *291*
Chiţimia, I. C. : *300*
Chortazis, Gheorghios : 66
Ciobanu, Mircea : *278*
Ciobanu, Nicolae : 301, 304
Cioculescu, Şerban : 228, *265*, 297, 301, 304
Ciopraga, Const. : *299*, 304
Ciorănescu, Al. : *270*
Cipariu, Timotei : 87
Cisek, Oscar Walter : *295*, 296
Cîrlova, Vasile : *106*
Clipa, Gherasim : *81*
Cochiara, G. : *25*
Coja, I. : *294*
Coleridge, Samuel Taylor : 216, 239
Comarnescu, Petru : *299*

Scanned with OKEN Scanner

Condurache, Val. : *304*
Conachi, Costache : 80, 85, *87*, 95, 96, 97
Constantin-Chiril : 46
Constantinescu, Pompiliu : 228, *264*, 265, 269
Conte, Rosa del : 145
Corbea, D. : *272*
Corbière, Tristan : 210
Coresi *57*
Coresi, Şerban : *57*
Cornea, Paul : *303*
Corneille, Pierre : 93
Costache, Veniamin : *82*
Costin, Miron : 55, 65, *66—68*, 69, 71, 73, 75, 78, 79, 81
Costin, Nicolae : 21
Coşbuc, G. : 29, 32, 35, 36, 131, 144 *167—169*
Cotruş, Aron : 7, 36, 169, 218, *220*, *272*
Cotruş, Ovidiu : *299*
Covaci, Aurel : 300
Crainic, Nichifor : *220*
Creangă, Ion : 19, 28, 29, 32, 79, 119, 128, 135, 172, *173—176*, 178, 183, 185, 191, 192, 197, 200, 235, 266, 267, 295, 301
Crimca, Anastasie : *61*
Cristea, Dan : 304
Cristea, Valeriu : *301*, 304
Croce, Benedetto : 213
Crohmălniceanu, Ov. S. : *297*, 301
Cros, Charles : 210
Cubleşan, Const. : 304
Cugler-Poni, Matilda : 128, 129

Damian, S. : 301
Dan, Pavel : 179, 291
Dante, Alighieri : 77, 105, 222, 274, 280, 300
Davidescu, Nicolae : 209, 223
Davidoglu, Mihail : *293*
Davila, Al. : *204*, 214, 295
Dărmănescu, Darie : *81*
Delavrancea, B. Şt. : 29, 131, 135, 169, *187—189*, 190, 191, 293
Demetrius, Lucia : *293*
Densusianu, Ov. : 218, 269
Depărăţeanu, Al. : 119
Desnos, Robert : 300
Deşliu, Dan : *272*
Diaconu, Ion : 23
Dickens, Charles : 172, 187
Dima, Al. : 265, 298
Dimachi, Nicolae : 94
Dimisianu, Gabriel : 301, 304
Dimov, Leonid : *278*
Dinescu, M. : *284*
Dionisie, Eclesiarhul : *81*
Doinaş, Şt. Aug. : 240, *241*, 280
Dobrescu, Al. : *304*
Dosoftei : *63*, 65, *66*, 67, 75, 267
Dostoievski, F. M. : 179, 296
Dragomir, Mihu : *272*
Dragomirescu, Mihail : 138, *212*, 213, 265
Drăgan, M. : 302
Drouhet, Charles : 163
Dobrescu, Al. : *304*
Duda, V. : 292
Dumas, Al. : 102, 109
Dumesnil, A. : 120
Dumitrescu, Geo : *240*, 271, 278, 230
Dumitrescu, George : 221
Dumitrescu Buşulenga, Zoe : 28, *298—299*
Dumitriu, Dana : *302*, 304
Duţescu, Dan : 300
Duţu, Al. : 300

Eftimie : 53, *54*
Eftimiu, Victor : 28, 29, *204—205*, 214
Eliade, Mircea : 7, 18, 25, 28, 150, 151, 256, 257, *259*, 260, 270, 289
Eliade, Pompiliu : 197
Elian, Al. : 300
Eliot, George : 187, 251, 300
Eliot, T. S. : 267, 299
Emerson, Ralph W. : 300
Eminescu, Mihail : 21, 28, 35, 36, 66, 88, 114, 119, 126, 128, 129, 134, 135, 137, 138, 139, *145—161*, 185 194, 197, 198, 200, 207, 209, 211, 224, 225, 227, 234, 235, 238, 266, 267, 295, 297, 299, 301
Enescu, George : 268
Enescu, Radu : 299
Engels, Fr. : 141, 143, 245
Eschil : 205
Eustatievici, Dimitrie : *84*
Everac, Paul : *294*

Faguet, Emil : 143, 249
Faulkner, W. : 290
Fauriel, Claude : 115
Felea, Victor : 304

Scanned with OKEN Scanner

Fénelon, François de Salignac de la Mothe- : 81, 92
Filimon, Domnica : 301
Filimon, Nicolae : 28, 103, 110, 170, 179, 185, 192, 244, 245, 295,
Filip Moldoveanul : *57*
Filotei : *49*
Fischer, I. : 301
Fîntîneru, Const. : *260*
Flaubert, Gustave : 119, 127, 172, 183, 184, 187, 249, 256
Florescu, Vasile : *301*
Florian, Jean-Pierre Claris de- : 86, 92, 105
Fochi, Adrian : 23, 25
Forster, R. M. : 260
France, Anatol : 143, 197, 261
Franyó, Zoltan : *295*
Frankenstein, Valentin Franck von- : *69*
Friedwagner : 10
Frisch, Max : 258
Frunză, Eugen : *272*
Frunzetti, Ion : *299*, 300
Fulga, Laurențiu :*288*
Fundoianu, B. : 218, *220—221*, 223, 232, 268

Galaction, Gala : 194, 200, *201—203*, 209, 214, 301
Galland, Antoine : 73
Gamsahurdia, K. : 26
Gane, Nicu : 32, 128
Gaster, M. : 127
Gauthier, Th. : 102
Genet, Jean : 231
George, Al. : *302*
Georgescu, Paul : *267*, 301
Gessner, Salomon : 86, 92, 105
Gheorghe, Ion : 36, *279*, 283
Gheorghiță, Gh. : 301
Gheorghiu, Mihnea : 299, 300
Gheorghiu, Tașcu : *300*
Gheorghiu, Virgil : *239*
Gheran, Nicolae : 301
Gherea, Constantin Dobrogeanu- : 130, 135, 137, 140, *141—144*, 169, 190, 191, 196, 211, 262
Gheuca, Leon : *81*
Ghica, Ion : 111, 119, 301
Ghica, Pantazi : 171
Ghil, René : 167
Gide, André : 257
Giraldi-Cinthio, Gian Battista : 66
Goethe, W. : 29, 280
Goga, Octavian : 7, 128, 131, 132, 169, 194, 195, *198—199*, 214, 219, 220, 272, 301, 302
Gogol, N. : 179
Golescu, Dinicu : *87*
Golescu, Iordache : 87
Gozadini, Tommaso : 61
Gracian, Balthasar : 61
Grandea, Gr. H. : 119
Gray, Thomas : 87, 108
Greceanu, Radu : 70, 73
Greceanu, Șerban : 70
Grigorescu, Dan : *299*
Grigurcu, G. : 301
Guarini : 94
Guillen, Nicolas : 276
Gulian, Emil : *239*
Gyr, Radu : 218

Hagiu, Grigore : *282*
Halici, Mihail (fiul) : *69*
Halici, Mihail : 75
Hardy, Thomas : 179, 251, 252
Hasdeu, B. P. : 7, 30, 119, 120, *123—125*, 189, 195
Hasenclever : 227
Hăulică, Dan : *299*
Hegel : 133, 213
Heliodor : 77
Helmont, Van : 76
Heraclid, Ioan Iacob : *55*
Hervey, James : 91, 93
Herodot : 12, 16
Herondas : 122
Hesse, Herman : 250
Hesiod : 122
Hinoveanu, Ilarie : 301
Hobană, Ion : 291
Hoffmannstahl, Hugo von- : 217
Hogaș, Calistrat : *200—201*, 214
Holban, Anton : 250, 256, 257, *258—259*, 261, 265
Homer : 21, 85, 86, 92, 122, 127, 266
Horațiu : 96, 108, 116, 122
Horea, I. : *272*
Hölderlin, Friedrich : 156, 166, 274, 280
Hrisostomul, Ioan : 53
Hristopulos, Atanasie : 85
Hugo, Victor : 105, 106, 107, 109, 115, 116, 118, 157, 167
Huxley, Aldous : 255, 257
Huysmans, Joris Karl : 248

Scanned with OKEN Scanner

Ianoşi, Ion : *301*
Ibrăileanu, G. : 173, 180, 196, 197, 242, 249, *261*, 262, 263, 266, 298
Ikonomov, N. H. : 24
Impey, Michael : 222
Ionescu, Eugen : 41, 136, 182, 228, 294
Ionescu, Radu : 119, 171
Iordan, Iorgu : 301
Iorga, Nicolae : 7, 193, 194, *195—196*, 251, 262, 263, 264, 266, 269, 296, 301, 302
Iorgovici, Paul : *84*
Iorgulescu, Mircea : 301, 304
Iosif, Şt. O. : 128, 169, *198*, 214, 219
Iosifescu, Silvian : *297*
Isanos, Magda : *239*, 275
Isou, Isidore : 41
Istrati, Panait : 32, 2, 89, 302
Ivasiuc, Al. : *291*
Ivaşcu, George : 298
Ivănescu, M. : *278*
Ivireanu, Antim : 74, 78, 81

Jacob, Max : 300
Jakobson, Roman : 41
Jammes, Francis : 235, 236
James, Henry : 253
Jebeleanu, Eugen : *238*, 272, 276
Joyce, James : 242, 255, 257
Junger, E. : 250

Kafka, Franz : 258
Kaiser, Georg : 227
Kautsky, Karl : 141
Kavafis : 300
Kazantzakis, N. : 26
Keats, John : 156
Kempis, Thomas a- : 63
Kiriţescu, Al. : *293*
Kirkegaard, S. : 261
Kiss, Jenö : *295*
Klopstock, Friedrich Gottlieb : 92
Kogălniceanu, M. : 83, 111, *112—113*, 119, 170, 301
Kós, Károly : *295*
Kotzebue, August von : 92

Labiche, Eugène : 182
Labiş, Nicolae : 28, *275*, 276, 280
La Bruyère, Jean de : 189
Laclos, Choderlos de : 125
La Fontaine, Jean de : 87, 103, 107
Laforgue, Jules : 210, 218
Laertios, Diogene : 12
La Harpe, Jean François de : 170
Lamartine, Alphonse de : 94, 95, 102, 105, 106, 115, 167
Lambrior, Al. : 127
Lammenias, Felicité Robert de : 102, 107, 114
Lampedusa, G. T. : 286, 300
Laurenţiu, Dan : 304
Lautréamont (Isidore Ducasse) : 216, 300
Lăncrănjan, Ion : *291*
Lemaître, Jules : 143
Leonte, Liviu : 304
Lermontov, Mihail : 274
Lessing, G. E. : 143, 273
Leu, Cornel : 294
Lévy-Strauss, Claude : 33
Leviţki, Leon : *298*
Lingman, Waldemar : 41
Lombard, Alf : 24
Lorca, Garcia : 271, 280, 300
Loredano, Francesco : 86
Lotreanu, Ion : *302*
Lovinescu, Eugen : 128, 130, 140, 144, 209, 228, 231, 257, 262, *263—264*, 265, 266, 267, 269, 280
Lovinescu, Horia : *293*, 294
Ludescu, Stoica : *68*
Lungu, Ion : 304
Lupu, Ion : 301

Macarie : 52, *54*
Macedonski, Al. : 135, 139, 140, *162—167*, 169, 207, 209, 231, 298
Machado, Antonio : 280, 300
Machiavelli, Niccolo : 29, 183, 292, 300
Macovescu, George : *288*
Macrembolites, Eumathios : 92
Madàch, Imre : 29
Maeterlinck, Maurice : 167, 280
Maiakovski, Vladimir : 284
Maior, Petru : 76, 81, *82—83*, 88
Maiorescu, Titu : 7, 119, 124, 126, 127, *128—139*, 141, 142, 143, 144, 145, 172, 176, 181, 184, 213, 262, 263, 301
Mallarmé, Stéphane : 216, 218, 238, 269, 274, 280
Malraux, André : 257
Manasses, Const. : 48, 54, 60
Manea, Norman : *291*
Maniu, Adrian : 209, *219—220*, 222, 223
Manolescu, Florin : 301

Manolescu, Nicolae : *302*, 304
Mann, Thomas : 258, 295
Manu, Emil : 301
Marcea, Pompiliu : *302*
Marcovici, Simeon : 88
Marinetti, G. : 215, 218
Marino, Adrian : *298*
Marlowe, Christopher : 300
Marmontel, Jean François : 88, 92, 170
Marot, Clément : 35
Marti, José : 300
Martin, Aimée : 105
Martin, Aurel : *302*
Martin, Mircea : *302*
Marx, Karl : 141, 244
Massilon, Jean Baptiste : 81
Matei din Pogoniani : *59*, 62
Mauriac, Claude : 255
Mazaris : 21
Mazilu, Teodor : *294*
Mălănciou, Ileana : 283, *284*
Mănucă, Dan : 301, 304
Megas, G. : 25
Mehedinți, Simion : 127
Mehring, Franz : 141
Mélinsz, Jósef : *295*
Metastasio (Trapassi) : 85, 86, 87, 92, 94
Metodie : 46
Mercator, Gerard : 64
Mérimée, Prosper : 109
Michaux, Henry : 300
Michelangelo Buonarroti : 274, 280, 286
Michelet, Jules : 10, 26, 102, 117, 120
Mickiewicz, Adam : 29, 108, 114
Micle, Veronica : 149
Micu, Dumitru : *302*, 304
Micu, Inochentie : 78, 82
Micu, Samuil : *82—83*
Mihăescu, Gib. : *246*, 247
Mihăilă, G. : *300*
Milescu, Nicolae Spătarul : 65, *69—71*
Mille, Const. : 179, 185, *191*
Millevoye, Charles Hubert : 95
Millot, Claude Fr. : 84
Milo, Matei : 93
Milton, John : 106
Mincu, Mircea : *302*
Minulescu, Ion : *209—211*, 223
Mirabeau, Victor Riqueti : 91
Mocanu, Titus : *301*
Mockel, Albert : 167
Moisil, Florica : 300
Molière (Poquelin), Jean Baptiste : 105, 188
Molnar, Piuariu Ioan : *84*, 85, 87
Montesquieu, Charles de Secondat : 88, 92, 93
Moréas, Jean : 167, 209
Morțun, V. Gh. : 190
Movilă, Petru : *61*
Moxa, Mihail : 59, *60*
Mugur, Florin : *279*
Mumuleanu, Barbu Paris : *86*, 93, 97, 98
Muntean, George : *301*
Munteanu, Bazil : *270*
Munteanu, Romul : 299
Mureșanu, Andrei : 87, 110
Musset, Alfred de : 102, 115, 119, 163, 167
Mușatescu, Tudor : *293*
Muthu, Mircea : 304

Nadou, Jean : 13
Naum, Gellu : 271, 276, *277*, 300
Nădejde, Ion : 135, 190
Nădejde, Sofia : 190
Năsturel, Udrișteː 61, *62*, 65, 71, 75
Neacșu din Cîmpulung : 56
Neagu, Fănuș : *290*
Neculce, Ioan : 32, *79*, 196, 267
Negoițescu, Ion : 280, *299*
Negruzzi, Costache : *103*, *109—110*, 122, 170
Negruzzi, Iacob : 126, 128, 129, 176
Nemțeanu, Barbu : 221
Neruda, Pablo : 276, 300
Nérval, Gérard de : 102, 216, 298
Nicolescu, G. C., *297*
Nicodim : *49*
Nicolescu, Vasile : 279, 300
Nisipeanu, Const. : *224*
Noica, Const. : *299*
Novalis (Friedrich von Hardenberg) : 155, 274

Odobescu, Al. : 28, 32, 119, *120—123*, 129, 170, 209
Olahus, Nicolaus : *55*, 69
Olteanu, Ioanichie : 240, 280
Onciul, Dimitrie : 127
Oprea, Al. : *302*
Orléans, Charles d' : 300

Scanned with OKEN Scanner

Ornea, Z. : *303*
Ossian (Macpherson) : 105
Ovidiu : 12, 43, 69, 75, 86, 116
Oxenstiern (Thureson) : 81, 82

Paleologu, Al. : *299*
Panaitescu, Val. : *304*
Pană, Saşa : 224, 276, 281
Pandrea, Petre : *299*
Pann, Anton : 32, 86, 103, 231, 278
Papadat-Bengescu, Hortensia : 250, *253—255*, 256, 266, 301
Papadima, Ovidiu : 299, 301
Papahagi, Marian : 303
Papahagi, Tache : 34
Papini, G. : 257
Papu, Edgar : *265*, 297, 299
Paraschivescu, M. R. : *239*, 271, 288
Pavese, Cesare : 257
Păcurariu, Dimitrie : *302*
Păcurariu, Francisc : *292*
Păunescu, Adrian : 282, *283—284*
Pârvan, Vasile : 7, 266, 301
Péchméjo Ange : 171
Péladan, Joséphin : 167
Pelayo, Menéndez : 262
Perpessicius: 221, *222*, *264*, 265, 297, 301
Perrault, Charles : 173
Perse, Saint-John : 269, 283, 300
Petică, Ştefan : *207—208*
Petrarca, Francesco : 85, 87, 94, 108, 274, 280, 300
Petrescu, Camil : 192, 221, *222*, 223, 253, *255—256*, 260, 266, 284, 285, 293, 301
Petrescu, Cezar : *246*, 247, 257
Petrino, D. : 129
Petroveanu, M. : *297*
Peşacov, Grigore : 96
Philippide, Al. : 223, 224, *232—234*, 273, 274, 275, 295
Pichot, Amédée : 105
Pillat, Dinu : *299*
Pillat, Ion : 209, 220, 223, 224, *234—236*, 267, 269, 295
Piru, Al. : *298*
Pittard, E. : 9
Platon : 12, 70, 228
Plaut : 188
Plehanov, G. : 141
Pleşoianu, Grigore : 88
Poantă, Petru : 304
Poe, Edgar Allan : 180, 183, 211, 215, 216, 236, 239
Pogor, Vasile : 126, 127
Pompiliu, Miron : 127
Pop, Ion : *303*
Pop-Florentin, Ioan : 128
Pop, Simion : 288
Popa, Marian : 302
Popa, Mircea : *304*
Popa, N. I. : *298*
Pope, Alexander : 87, 91, 92, 93
Popescu, Adrian : 304
Popescu, Dumitru : *279*
Popescu, D. R. : *290*, 291, 294
Popescu, Radu : *68*
Popovici, Dimitrie : 88, 265, *269*
Popovici, Titus : *288*, 294
Porumbacu, Veronica : 272, *277*
Poteca, Eufrosin : 96
Preda, Marin : *287*, 291, 294
Prelipceanu, Nicolae : 304
Prévert, Jacques : 300
Prévost (abatele) : 92
Proust, Marcel : 197, 242, 255, 257
Protul, Gavriil : *53*
Psalidas, Atanasie : 85
Puşcariu, Sextil : *269*
Puşkin, Alexandru : 29, 102, 109, 274

Quinet, Edgar, 108

Rabelais, François : 32, 300
Racine, Jean : 257
Rada, Rodrigo Jimenez de : 13
Radu Gramaticul : *51*
Raichevich : 91
Raicu, Al. : 304
Raicu, Lucian : *301*
Ralea, Mihai : *265*, 297
Raşcu, I. M. : 209, 221
Rădulescu, Ion Heliade : 7, 35, 87, 98, 100, 103, *105—106*, 108, 111, 119, 123, 126, 145, 162, 170, 231, 267
Rădulescu-Dulgheru, Georgeta : 301
Rău, Aurel : 279, *300*
Râpeanu, Valeriu : 301, 302
Rebreanu, Liviu : 7, 177, 179, 185, 186, 192, 212, 244, *250—252*, 253, 266, 291, 295, 301
Regman, Cornel : *302*
Regnard, Jean François : 86
Reuter, Frits : 172
Rilke, Rainer Maria : 239, 269, 274
Rimbaud, Arthur : 215, 216, 235, 275
Rîmniceanu, Grigore : *81*

Scanned with OKEN Scanner

Rîmniceanu, Naum : *81*
Roll Ştefan : 224, 276, 281
Rodenbach : 221
Rollinat, Maurice : 211
Roman, Ion : 301
Ronsard, Pierre de : 41
Rosetti, Al. : 301
Rosetti, Theodor : 126
Rousseau, Jean-Jacques : 91, 92, 93, 103, 105
Rudeanu, Teodosie : *58*
Russo, Alecu : 112, *113—114*, 170
Rusu, Liviu : 265, *299*, 301
Rusu, M. N. : *302*
Rymer, Thomas : 137

Sadoveanu, Ion Marin : *261*
Sadoveanu, Mihail : 20, 28, 29, 31, 32, 79, 128, 131, 132, 161, 194, 197, 214, 219, 237, 245, *249—250*, 266, 267, 268, 285
Saint-Simon, Louis de Rouvroy : 79
Samain, Albert : 209
Sand, George : 103, 172
Sandburg, Carl : 218
Sapho : 93, 94, 283
Sardou, Victorien : 182
Sartre, Jean-Paul : 255
Sălăjan, Doina : 276
Săndulescu, Al. : 301, *302*
Săraru, Dinu : *292*
Scavinski, D. : 97
Schelitti, Nicolae : 128
Schileru, Eugen : *299*
Schiller, Fr. : 102, 123
Schopenhauer, Arthur : 133, 142, 142, 149, 150, 152, 155, 213
Schulz, Bruno : 258
Scott, Walter : 157
Scribe, Eugène : 182
Sebastian, Mihail : 250, 256, 257, *259*, 265, 293
Seferis : 300
Seton-Watson : 17
Shakespeare, William : 127, 188, 274, 299, 300
Sihleanu, Al. : 119
Simion, Eugen : *301*
Simionescu, Mircea Horia : *292*, 300
Simokattes, Theophilaktos : 45
Simonescu, Dan : 300
Sîngeorzan, Z. : 304
Sîntimbreanu, Mircea : *291*
Sîrbu, Ion : 301, 304
Slavici, Ion : 28, 128, 129, 135, 172, 173, *176—179*, 191, 192, 243, 244, 301
Sommer, Johann : *56*
Sorbul, Mihail : *205*, 212, 214
Sorescu, Const. : 302
Sorescu, Marin : *282*, 283, 293, 294, 295
Sperber, Alfred Margul : *295*
Stamate, Iacov : *82*
Stanca, Radu : 7, 240, *241*, 280, 293
Stancu, Zaharia : 220, *287*, 291
Stavrinos : 59
Stănescu, C. : 301
Stănescu, Nichita : *280*, 281, 282
Stelaru, Dimitrie : *240*, 273
Stere, Const. : 194, 261
Sterian, Paul : 224
Stoica, Petru : *278*
Strassburgh, Paul : 22
Streinu, Vladimir : 238, *265*, 297, 301
Stroescu, Sabina Cornelia : 32
Sue, Eugène : 102
Sütö, Andras : *295*
Swann, Brian : 222
Swift, Jonathan : 77
Szemler, Ferenc : *295*

Şăineanu, Lazăr : 12, 7
Şerban, Geo : *301*
Şerbănescu, Th. : 128, 129
Şerbu, Ieronim : *265*
Şincai, Gh. : *82—83*
Şklovski, Viktor : 244, 245
Ştefan, Simion : *64*
Ştefănescu, Cornelia : *301*
Ştrempel, Gabriel : 300
Şuluţiu, Octav : *265*

Tacit : 266
Taine, H. : 143
Taloş, Ion : 23
Tasso, Torquato : 88, 165
Taşcu, Valentin : 304
Tănase, Al. : *301*
Tăutu, Ionică : *87*
Tempea, Radu : 60, *84*
Teodoreanu, Al. O. : 223
Teodoreanu, Ionel : 186, *246*, 247, 257
Teodorescu, G. Dem. : 127
Teodorescu, Răzvan : *301*
Teodorescu, Virgil : 271, *277*
Teodosie : *49*
Tertulian, N. : *301*
Theodorescu, Cicerone : *238*, 272

Scanned with OKEN Scanner

Theophanes Confessor : *45*
Theotokas, G. : 26
Thibaudet, A. : 251
Thierry, Augustin : 117
Thomson, Stith : 21, 29
Tieck, Ludwig : 155
Titel, Sorin : *292*, 293
Todoran, Eugen : *302*
Tolstoi, L. : 184, 185, 187, 197, 296
Tomuș, Mircea : 304
Tonegaru, Const. : 240
Topîrceanu, Gh. : *199—200*, 214
Tordasi, Pavel : 57
Tudor, Eugenia : *301*
Tudoran, Dorin : 304
Tudoran, Radu : *291*
Turcea, Daniil : *284*
Turdeanu, Emil : 300
Turgheniev, Ivan : 123, 172
Turtureanu, N. : 304
Tzara, Tristan : 41, 221, *222*, 223, 268

Țamblac, Grigore : *49*
Țichindeal, Dimitrie : *86*
Țoiu, Const. : *292*
Țvetaeva, Marina : 300

Ulici, Laurențiu : 301, 304
Ungheanu, Mihai : 301 304
Ureche, Grigore : 55, *64—65*, 68, 69, 71
Uric, Gavriil : *48*, 49
Urmuz : *276*, 281
Ursaehe, Magda : 304
Ursachi, Mihai : *284*
D'Ussieux, Louis : 92
Utan, Tiberiu : 272

Valéry, Paul : 280
Vallés, Jules : 191
Varlaam : 49, 63
Vatamaniuc, D. : 301
Văcărescu, Alecu : *87*, 93, 94, 97
Văcărescu, Iancu : *87*, *94—95*
Văcărescu, Ienăchiță : 80, *84*, *87*
Văcărescu, Nicolae : *87*
Vârgolici, Th. : 301, 302
Velea, N. : *290*
Velicikovski, Paisie : 82
Verlaine, Paul : 198, 210, 211, 217, 218, 219
Vianu, Tudor : 7, 138, 167, 221, 222, 265, 269, 270, *296—297*, 299
Vigny, Alfred de : 102
Villiers de l'Isle Adam : 210, 248
Villon, Fr. : 300
Vinea, Ion : 209, 221, *223*, 276, 281
Virgiliu : 21, 85
Vischer, Friedrich Theodor : 213
Vîntu, Victor : 288
Vlad, Ion : 303, *304*
Vlahuță, Al. : 135, 169, *190*, 193, 196, 263
Voiculescu, Vasile : 18, 29, 32, 36, *220*, 272, 273, 274, 289, 290
Voiture, Vicent : 81, 92
Voltaire (Arouet) François Marie : 77, 81, 84, 88, 91, 92, 93, 105
Voronca, Ilarie : 218, *223—224*
Vrabie, Gh. : 23
Vrancea, Ileana : *302*
Vulpescu, Romulus : *300*

Walpowski : 22
Werfel, Fr. : 227
Wissowatius : 76
Wolff : 83
Woolf, Virginia : 253

Yates, Francis : 74
Young, Eduard : 92, 105, 107

Xenopol, A. D. : 130, 135

Zaciu, Mircea : *302*, 304
Zamfirescu, Dan : 300, 301
Zamfirescu, Duiliu : 128, 172, 179, *184—185*, 186, 191, 192, 209, 236, 244, 245, 248
Zamfirescu, G. M. : 283
Zamfirescu, M. : 119
Zamfirescu, Violeta : *272*
Zane, N. : 301
Zarifopol, Paul : 182, *265*, 301
Zilot Românul : *81*
Zincă, Haralamb : *291*
Zoba, Ioan din Vinț : *69*
Zola, Emile : 179, 184, 185, 186, 187, 190, 191, 251, 252
Zub, Al. : 301

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

Sumar

I. Cuvînt înainte *(Zoe Dumitrescu Buşulenga)* 5
II. Puterile mitului *(George Muntean)* 9
III. Începuturile şi conştiinţa de sine a literaturii române vechi *(G. Mihăilă)* 43
IV. Înnoirea structurilor literare. Umanism şi iluminism *(Al. Duţu)* 72
V. Există oare un preromantism românesc? *(M. Anghelescu)* . . 90
VI. Romantismul paşoptist — în căutarea specificului naţional *(Paul Cornea)* 99
VII. Maiorescu şi Junimea — începutul „spiritului critic" în cultura românească *(N. Manolescu)* 126
VIII. Mit arhaic — mit cultural — poezia românească în a doua jumătate a secolului XIX *(Zoe Dumitrescu Buşulenga)* 145
IX. Proza românească la sfîrşitul secolului XIX — forme ale realismului *(Al. Săndulescu)* 170
X. Tradiţionalism şi modernism la începutul secolului XX *(D. Micu)* 193
XI. Poezia între cele două războaie mondiale — vîrsta modernă a lirismului *(N. Manolescu)* 215
XII. Romanul românesc modern — „creaţie şi analiză" *(N. Manolescu)* 242
XIII. Critica şi istoria literară interbelică. Eseistica *(N. Manolescu)* . 262
XIV. Continuităţi — discontinuităţi *(M. Bucur)* 268
XV. Bibliografie selectivă *(Mioara Apolzan — Dorina Grăsoiu)* . . 305
XVI. Indice de nume *(Mioara Apolzan — Dorina Grăsoiu)* . . . 314

Scanned with OKEN Scanner

Cititorii sînt rugaţi să ţină seama la lectura cărţii de următoarele îndreptări, pe care le menţionăm în ordinea paginilor şi a rîndurilor, numerotate de sus: p. 220, r. 35: în loc de: 1957, se va citi: 1961; p. 222, r. 7: în loc de: 1898, se va citi: 1899; p. 224, r. 36: în loc de: 1894, se va citi: 1895; p. 227, r. 8: în loc de: maicilor, se va citi macilor; p. 238, r. 40: în loc de: 1907, se va citi: 1911; p. 238, r. 41: în loc de: 1908, se va citi: 1906; p. 239, r. 9: în loc de: 1903, se va citi: 1911; p. 240, r. 25: în loc de 1912, se va citi: 1917; p. 240, r. 29: în loc de: 1915, se va citi: 1920; p. 241, r. 9: în loc de 1929, se va citi: 1922.

Scanned with OKEN Scanner